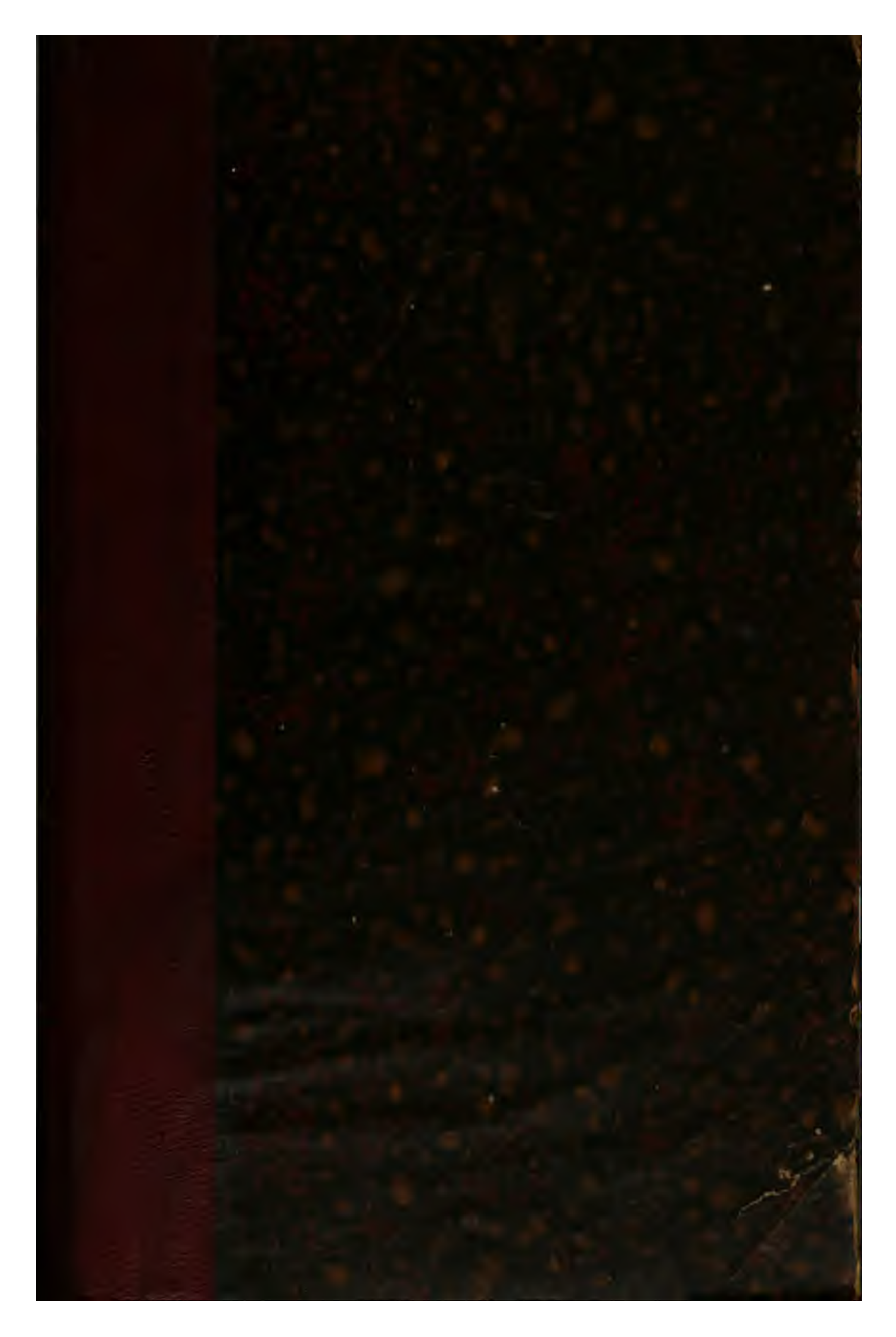
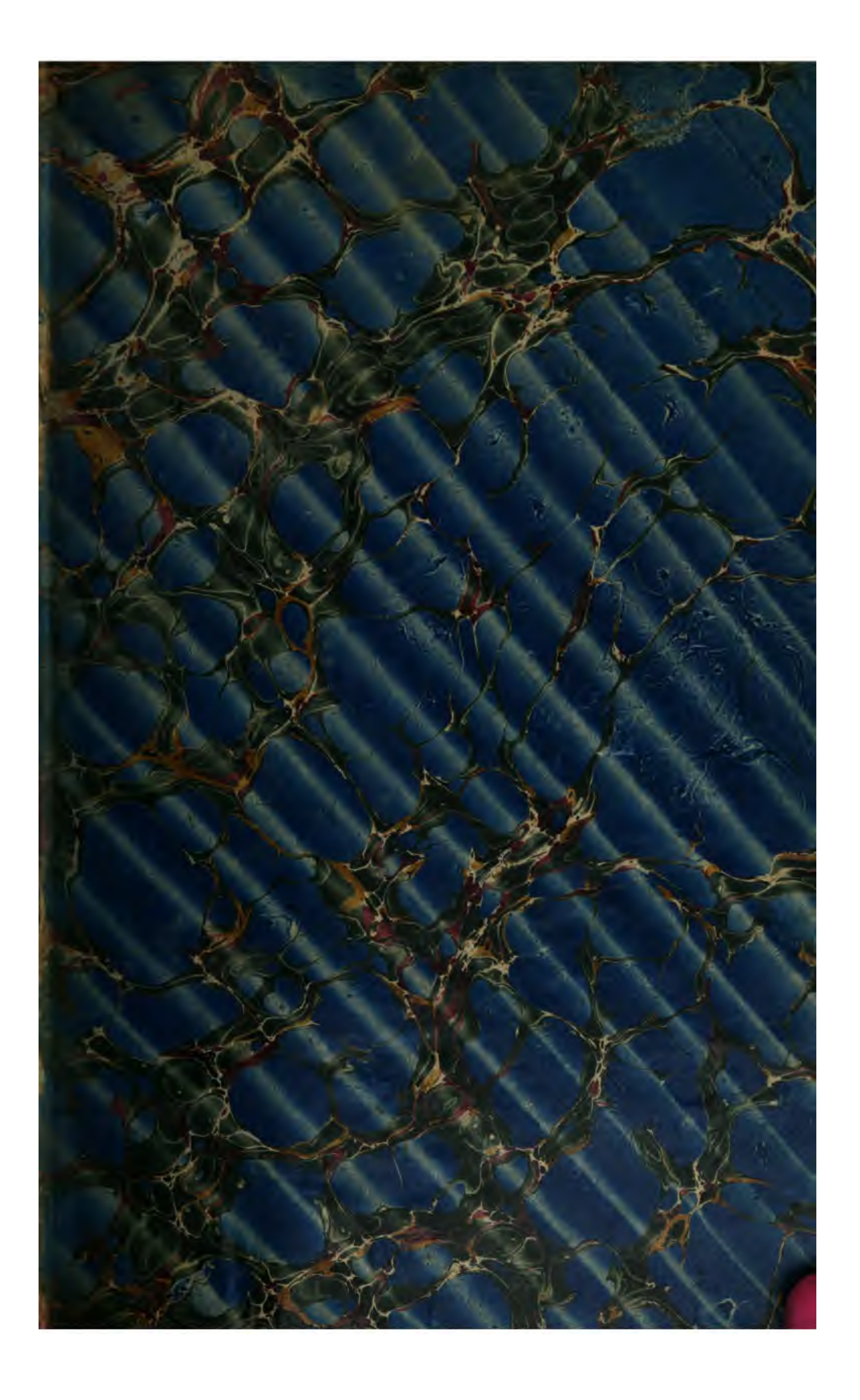



DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD



L'ARTISTAIRE.

Paris. — Imprimerie de Pommeret et Moreau, 17, quai des Augustins.



MONTABERT

(JACQUES NICOLAS PAILLOT DE.)

Peintre et homme de lettres, élève de David, Auteur du traité complet de la peinture ; né à Troyes (Aube) en 1771, décédé dans la même ville en 1849.

L'ARTISTAIRE.

LIVRE
DES PRINCIPALES INITIATIONS
AUX BEAUX-ARTS,

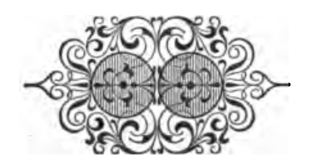
LA PEINTURE, LA SCULPTURE,
L'ARCHITECTURE, LA POÉSIE, LA MUSIQUE,
LA MIMIQUE ET LA GYMNASTIQUE;

PAR

PAILLOT DE MONTABERT,

AUTEUR DU TRAITÉ COMPLET DE LA PEINTURE.

Les beaux-arts sont les dépositaires sacrés et les révélateurs éloquents de l'éternel principe du beau ou de toute perfection.



PARIS.
ALEXANDRE JOHANNEAU, LIBRAIRE
DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS,
15, rue de l'Arbre-Sec (près l'Eglise).

1855.

AVERTISSEMENT.

L'auteur du *Traité complet de la Peinture*, M. de Montabert, ayant été frappé, vers la fin de 1834, d'une paralysie du nerf optique, qui détermina une cécité complète, passa les quinze dernières années de sa vie dans cette cruelle position. Il la supporta avec résignation et courage; ses hautes facultés morales n'en furent point affaiblies; au contraire, elles augmentèrent d'activité : les idées lui arrivaient en foule; mais son plus grand chagrin était de ne pouvoir se relire. C'est dans cette période qu'il composa sept ouvrages, dont deux très-importants : *l'Artistaire* et *l'Unitismaire*. Le premier de ces manuscrits peut être considéré comme un reflet éclatant des hautes pensées philosophiques de l'auteur, sur le caractère et l'importance des beaux-arts, et surtout leur puissance comme moyen civilisateur; pen-

sées qu'il a répandues avec tant de bonheur dans son grand ouvrage, *le Traité complet de la Peinture*.

Le manuscrit de *l'Artistaire* a été terminé en 1843; il est publié tel que de Montabert l'a dicté; mais, répétons-le, sans qu'il ait pu le relire lui-même. C'est donc avec un sentiment de respect religieux pour ses utiles travaux que cet ouvrage est offert à la société tel qu'il l'a laissé.

Un de ses amis,

Paul CARPENTIER, peintre,

1855.

NOTICE

SUR

M. DE MONTABERT

Peintre et homme de lettres,

PAR

M. PAUL CARPENTIER.

Le modeste et savant collègue que nous regrettons n'a pas tout emporté en quittant ce monde; si sa belle âme est retournée vers sa céleste origine, il en a laissé l'empreinte dans ses ouvrages, où nous pouvons toujours l'y retrouver.

Jacques-Nicolas Paillot de Montabert naquit à Troyes, le 6 décembre 1771, de parents nobles et considérés dans le pays.

Il fit ses études au collége de sa ville natale, dirigé, à cette époque, par les Pères de l'Oratoire. Son aptitude, jointe à son amour du travail, l'y fit distinguer. Tout jeune, il manifesta un goût prononcé

pour le dessin, et l'autérité du collége, la sévérité des études littéraires ne changèrent rien à cette vocation. Les premiers éléments du dessin lui furent enseignés par un peintre de Troyes, M. Baudement, l'un des fondateurs des écoles de dessin et d'architecture de la même ville. Cet homme excellent, cet artiste modeste, a pu jouir du mérite de son ami et ancien disciple, car il lui a survécu un an.

A peine de Montabert venait-il de terminer sa philosophie et de rentrer dans sa famille, que déjà le grand ébranlement social se faisait sentir ; les événements se succédaient avec rapidité, et bientôt la Terreur arriva. Il dut alors, à cause de sa noblesse, quitter prudemment la France. Il alla d'abord en Allemagne et en Flandre, où les chefs-d'œuvre que ces pays renferment développèrent son goût dominant pour la peinture.

Au bout d'un certain temps, de retour en France, de Montabert s'arrêta à Rouen, et là il fit connaissance de M. Lemonnier, chirurgien en chef de l'hôpital de la Madeleine. Ce savant anatomiste joignait à sa science l'art de modeler, avec des cires colorées, des pièces anatomiques faites d'après nature et tellement remarquables, que de Montabert fut frappé de leur vérité d'imitation (1). Cette circonstance eut

(1) Ces pièces importantes d'anatomie font partie de la riche collection de l'École de Médecine à Paris.

plus tard quelque influence dans ses écrits relativement au coloris.

Cependant la terreur continuant ses rigueurs, de Montabert prit le parti de s'éloigner du continent, et s'embarqua sur un vaisseau de l'État comme simple mousse; mais l'inquiétude vint encore le trouver dans cette obscurité, car si sous l'habit de mousse le noble était reconnu, il était déclaré suspect, et l'on sait ce que cela signifiait à cette époque. Une telle position n'était plus supportable : il quitta le bord, partit pour le Nouveau-Monde, et débarqua à New-Yorck, mais sans ressources, sans protection aucune, et pourtant il fallait vivre. C'est alors que son heureuse organisation y suppléa, en lui faisant entreprendre des portraits, d'abord à très-bas prix. Ses essais réussirent au-delà de ses espérances, et lui procurèrent la connaissance d'un peintre anglais, M. Stward, élève de Josué Reynolds, qui excellait dans la ressemblance. Lié d'amitié avec lui, de Montabert en reçut de si bons avis, qu'il put bientôt augmenter le prix de ses portraits, sortir de la gêne où il se trouvait, et même faire quelques épargnes.

Si la ressource qu'il s'était créée pouvait suffire à ses besoins physiques, son moral n'était pas satisfait, son âme avait besoin d'aliments. Vainement cherchait-il autour de lui des œuvres et des monu-

ments capables de nourrir cet amour de l'étude qui le dominait. Aussi soupirait-il depuis longtemps après l'Italie, cette terre promise de l'artiste, où surgissent encore tant de beaux restes de l'antiquité.

C'est là qu'il voulait aller méditer, rechercher et approfondir les mystères de l'art vers lequel il se sentait entraîné; car des livres, des méthodes pour le diriger, rien de cela ne pouvait le satisfaire; il déplorait avec amertume l'absence de règles précises capables de guider un jeune homme dans la carrière si difficile de la peinture. Aussi se promettait-il, si jamais il venait à découvrir ces secrets de l'art antique, d'en composer un corps de doctrine, et de le publier pour faire honte, disait-il, aux maîtres qui laissent les élèves dans l'ignorance, parce qu'ils y sont eux-mêmes.

Il résolut donc de traverser de nouveau l'Océan pour se rendre à Rome. Il y arriva après une traversée longue et périlleuse, et l'aspect seul des murs de Rome le fit évanouir! Je vous laisse à penser, Messieurs, quelles furent ses joies, ses émotions, une fois entré dans la ville éternelle, son ardeur à mettre à exécution le plan d'études qu'il se proposait de suivre, aidé surtout des connaissances littéraires dont sa haute intelligence était ornée.

Le long séjour que de Montabert fit à Rome et

dans les autres villes d'Italie lui permit d'en étudier les principales richesses artistiques. Déjà son esprit investigateur et élevé s'était fixé sur la beauté caractéristique de la statuaire grecque. La vérité des formes, la grâce toujours simple et grandiose, la vie enfin répandue sur les précieux restes de l'art antique excitèrent son admiration, et lui procurèrent l'inappréciable avantage de fixer ses idées sur le principe qui avait pu, d'une manière si constante, guider les artistes dans la création de leurs divers chefs-d'œuvre. Cette haute question, qui le préoccupait depuis longtemps, ce secret, dirions-nous, qu'il voulait arracher à l'antiquité, sa sagacité le pressentit, sa pénétration le lui fit découvrir. Alors il fut convaincu, et ses enseignements en donnent la démonstration, que le principe éternel, source de toute beauté et de toute harmonie, n'est autre que l'unité. Aussi put-il dire avec autorité : Ceci est beau ; cela ne l'est pas.

Ne soyons donc pas surpris, Messieurs, du sentiment de tristesse (on pourrait dire d'indignation) qu'il ressentit sur l'état de dégradation où l'art descendit vers le milieu du dernier siècle. Ce funeste état, il l'attribuait à l'absence d'une école *modèle*, conservatrice des principes fixes et immuables, qui répandent la clarté sur les diverses beautés de la nature, et sont la sauvegarde contre le mauvais

goût, les faux systèmes, les caprices de la mode et la routine académique.

Après être resté pendant plusieurs années en Italie, de Montabert, comme s'il eût voulu remonter à la source, porta ses travaux investigateurs jusqu'en Égypte.

Déjà, à cette époque, le nombre de ses notes était considérable, sa tête se remplissait de méditations philosophiques, qu'une heureuse mémoire y tenait profondément gravées. Tant de suite pour atteindre le grand but qu'il se proposait, tant de pays parcourus, tant de connaissances acquises et de matériaux amassés ne devaient-ils pas, un jour, faire naître un monument digne d'honorer son siècle et son pays, et servir de flambeau à la marche progressive des arts libéraux? Cependant ces profondes études ne l'absorbaient pas au point de lui faire oublier sa patrie; sans cesse il y pensait, et parfois ce sentiment faisait gonfler sa poitrine. Heureusement l'orage révolutionnaire se calma, et il put, sans danger, rentrer dans son pays, et presser sur son cœur une mère chérie. Les dernières années du dix-huitième siècle virent paraître un artiste célèbre, dont les idées sur la perfection de l'art se trouvaient identiquement les mêmes que celles que de Montabert s'était faites. Cet artiste, le régénérateur de la peinture, Louis David enfin, avait vu Rome plusieurs fois, et étudié

ses monuments en homme de génie. Déjà, après avoir déploré les égarements de sa première manière, fruits indigestes des vices et de la routine académique, il avait produit des œuvres admirables qui promettaient de faire revivre en France le beau siècle de Périclès. Ce fut chez ce grand novateur que de Montabert se présenta, et David ne fut pas longtemps à reconnaître la valeur du philosophe devenu son élève. Ces deux hommes, formés à la même source, devaient nécessairement s'entendre; aussi était-ce entre eux un échange de conseils et d'observations, où parfois l'élève l'emportait sur le maître, ce qui faisait dire à David : « Ce diable de Montabert a tou-
« jours raison quand il vous démontre un principe
« sur les choses d'art; son raisonnement est si juste,
« qu'il faut s'y soumettre. »

Honneur donc à l'artiste qui sait entendre les conseils de la raison; honneur aussi à celui qui sait les faire écouter.

Sous un tel maître, de Montabert, théoricien achevé, devint bientôt bon praticien : aussi exposa-t-il aux divers Salons, depuis 1802, 1° un Jupiter; 2° en 1804, Stratonice et Antiochus; 3° en 1808, Geneviève de Brabant; 4° en 1810, Léda, réexposée en 1814; ce tableau lui valut une médaille d'or; 5° en 1817, Diane venant visiter Endymion : ce tableau fut acquis par le roi. Dans le grand nombre

de portraits qu'il a exposés, on cite celui de Roustan, mamelouck de l'Empereur. Plusieurs de ces portraits et le tableau de Diane ont été exécutés par son procédé encaustique.

Comme nous l'avons fait pressentir, de Montabert avait conçu, depuis longtemps, le projet d'un ouvrage sur la peinture ; il se mit à l'œuvre sérieusement. Mais plus il le méditait, et plus il sentait le besoin de lui donner du développement. En effet, une foule de questions se présentaient qu'il fallait examiner pour répandre la lumière, et résoudre celles qu'il voulait traiter. Le jour il étudiait, dans les bibliothèques, les auteurs français et étrangers qui avaient écrit sur l'art. Il leur empruntait ce qu'ils avaient de bon et combattait leurs erreurs ; la nuit se passait en grande partie à écrire, et cependant sa santé n'en paraissait pas altérée, tant l'amour du travail le soutenait. Et puis quel ordre dans le classement des nombreuses matières qu'embrassaient ses travaux ! Lui-même se plaisait à expliquer la méthode qu'il suivait pour coordonner les divisions multiples de son ouvrage, leur donner de la suite et arriver à l'unité.

Cette unité, Messieurs, est précisément le principe fondamental que de Montabert sut reconnaître et assigner comme cause essentielle de la perfection de l'art grec.

Pour y parvenir, il fallut qu'il remontât jusqu'à sa source, et le suivît dans sa marche ascendante, jusqu'à la mémorable époque où l'art atteignit son plus haut degré de perfection, repassant cette succession de siècles où fleurirent tant d'artistes célèbres, et dont Phidias et Apelles sembent avoir été les plus favorisés du ciel. De Montabert reconnut aussi que, dans leurs conceptions, les grands génies étaient toujours régis par un des modes empruntés à leur musique, de telle sorte que ce mode une fois choisi et déterminé, selon les sujets qu'ils avaient traités, cette unité, loi immuable, aussi ancienne que le monde, et sans laquelle il n'est pas d'harmonie, apportait à leurs œuvres le sceau de la perfection.

Il faut voir, dans son *Traité complet de la Peinture*, avec quelle supériorité de Montabert développa ce principe, en exposant sa théorie de la beauté.

Enfin, après plus de trente ans de travaux incessants, il créa cette œuvre la plus capitale, le monument le plus glorieux qui ait été élevé à la peinture, et où les éternels principes du beau sont éloquemment traités.

Cet ouvrage fut imprimé en 1828. De Montabert y dépensa presque tout son revenu, et sa publication lui coûta plus de 200,000 fr. Mais qu'est-ce que cette valeur auprès des trésors qu'il renferme,

auprès de la gloire qui doit en rejaillir sur la France, quand de vrais artistes français et étrangers viendront y puiser les hautes connaissances qui leur sont indispensables?

Dans le rapport que vous en a fait notre honorable collègue M. Dreuille, et qu'il vous a lu dans la séance du 7 septembre 1841, il est dit: « Le parti que « l'auteur a pris de composer son livre de raisonne- « ments, au lieu de le formuler par une suite d'a- « phorismes, l'a conduit à développer une foule de « questions nouvelles, inconnues de la plupart des « peintres et même des plus célèbres; il répand la « lumière sur toutes les questions, en les rappor- « tant à son principe. Ici, les leçons de la plus haute « philosophie artistique; là, les moyens mécani- « ques les plus ingénieux : d'un côté, l'histoire gé- « nérale de l'art; de l'autre, les savantes et judi- « cieuses appréciations du talent des divers artistes « qui ont illustré le monde. La métaphysique, la « science, l'art, la littérature et l'industrie artielle, « tout se trouve dans ce livre. On peut le consulter « sur toutes les questions relatives à la peinture, « et l'on trouvera toujours une réponse claire et « concluante.

« Un ouvrage comme celui-là, dit ailleurs une « autorité imposante, le savant *Eméric David*, de « l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, est

« le produit de la vie entière d'un homme labo-
« rieux; il double la vie de ceux qui l'étudient, en
« abrégeant leurs travaux. *Le Traité complet de la*
« *Peinture* restera comme un monument éternel,
« dans les temps à venir, pour constater la supé-
« riorité de l'art grec réhabilité par M. de Monta-
« bert. »

Maintenant, si l'on réfléchit à l'immense érudition, à la force d'intelligence appréciatrice, à la sûreté de goût, à la volonté persévérante ainsi qu'aux études littéraires et artistiques qu'il a fallu posséder pour composer une œuvre aussi considérable, qu'il n'a pas craint d'intituler, comme nous l'avons dit : *Traité complet de la Peinture*, on est étonné que tant de qualités se rencontrent en un seul homme, et ces rares qualités brillent d'un éclat d'autant plus vif que, comme chez de Montabert, elles sont relevées par une belle et grave simplicité et une modestie sans égale. Ce n'est pas cependant que beaucoup d'hommes de lettres n'aient écrit de bonnes choses, avant de Montabert, sur la peinture; mais il a sur eux ce grand avantage que, peintre lui-même et théoricien profond, il se fait juge, avec autorité, des productions les plus célèbres. Faisant la part des beautés qu'il faut reconnaître, et signalant les imperfections qui s'y rencontrent, il combat les erreurs de nature à amener la décadence de l'art. Inexorable contre les

prôneurs et les propagateurs de la routine, il veut que l'art progresse sans cesse dans la route du beau et du vrai, et qu'il devienne ainsi pour l'humanité bienfaisant et civilisateur.

En lisant ce qu'il dit des artistes grecs, de leurs travaux, des méthodes et des procédés dont ils se servaient, de la haute philosophie qui présidait à leurs élucubrations, on se demande si réellement de Montabert n'a pas vécu parmi eux, et s'il n'était pas là pour les entendre expliquer les moyens graphiques qu'ils employaient pour arriver à cette grâce, à cette naïveté, à cette unité d'ensemble, enfin à cette perfection que nous retrouvons dans leurs œuvres, et qui fera toujours le désespoir des modernes.

Nous devons, Messieurs, rappeler à votre souvenir un des services rendus déjà par le chapitre 568 du livre de Montabert, qui traite de la peinture encaustique chez les Grecs. C'est à ses savantes recherches que l'on doit la réhabilitation de ce procédé, qui a si puissamment servi à la restauration des fresques du château de Fontainebleau, restées depuis longtemps dans un état de dégradation déplorable. Ce fut en 1834 que notre collègue Abel de Pujol, MM. Picot, Alaux et Couder (depuis), eurent la mission de réparer les peintures du Primatice et du *Rosso*, venus d'Italie en France, sur la demande de François Ier.

C'est dans cette même année 1834 que notre malheureux confrère fut frappé de cécité. Cet événement inattendu arriva comme un coup de foudre. Un coup de sang lui paralysa le nerf optique, et tous les secours de la science furent inutiles. Pendant quelques jours il aperçut une lueur rougeâtre, mais elle s'assombrit peu à peu, pour arriver à une obscurité complète. Le lendemain de ce terrible événement, il nous fit demander, et la première parole qu'il prononça d'un air souriant, mais qui cachait l'angoisse du cœur : « Vous voyez, dit-il, me voilà comme ce pauvre Homère. » L'excellent homme si cruellement éprouvé cherchait encore à consoler son ami. Dans ce triste état, ce n'était que par sa chaleur qu'il reconnaissait la présence du soleil; mais pour la perception de la moindre lueur de la lumière il y avait absence complète.

Dans cette affreuse position, sa philosophie ne l'abandonna pas. Ses hautes idées sur les arts le préoccupèrent avec une nouvelle ardeur. Il nous écrivait une fois : « Je sens que depuis le malheur dont le ciel m'a frappé, mes idées sont plus nettes et plus fortes : elles arrivent en foule; mais mon plus grand chagrin est de ne pouvoir me lire. » Et comme pour lui il n'existait aucune division entre le jour et la nuit, dès qu'il était privé du sommeil il pensait et écrivait lui-même ses pensées, à la mine de plomb.

A cet effet, il s'était composé une tablette disposée à recevoir un certain nombre de feuilles de papier, retenues dans une rainure, qui les assujettissait et permettait de les enlever à mesure. Cette tablette était traversée par une petite tringle en fer qui descendait par intervalles égaux et parallèles pour soutenir et guider la main. A cette tringle était adapté un anneau en laine glissant jusqu'à l'endroit où de Montabert voulait arrêter sa phrase; mais s'il croyait avoir oublié ou laissé échapper quelques mots, cette incertitude le préoccupait beaucoup; alors il les écrivait sur un petit feuillet à part, et attendait l'arrivée de son secrétaire qui, chaque jour, venait lui lire et mettre en ordre le travail qu'il avait fait.

Cet état, dans lequel il passa les quinze dernières années de sa vie laborieuse, ne l'empêcha pas de produire de nouveaux ouvrages. Il demandait au ciel encore dix-huit mois de santé, pour terminer une œuvre qu'il considérait comme le complément de son Traité complet de la Peinture (1). Ce travail traitait spécialement des divers devoirs de l'artiste sous les rapports moraux, philosophiques et religieux (2).

Vers les deux dernières années de sa vie seulement, sa santé et ses forces diminuèrent, sans que

(1) Ce grand travail est *l'Unistimaire*.

(2) Sept ouvrages sont restés en manuscrit; ce sont :

1° *L'Unitismaire*, livre des chrétiens unitistes, ou de la grande

pour cela sa tête cessât de conserver toute sa force. Dans ses discours c'était toujours la même philosophie, la même netteté et fraîcheur d'idées, la même élévation de sentiments exprimés avec simplicité et l'accent d'une voix pleine de charme, qui captivait ceux qui avaient le bonheur de l'entendre.

Dans la dernière visite que nous lui fîmes, quelques jours avant de lui faire un éternel adieu, il s'occupait encore des moyens propres à la conservation des œuvres d'art et de solidité des subjectiles sur lesquels ils s'appliquent. Il profita même de notre présence pour nous communiquer ses idées à ce sujet,

science chrétienne de nos devoirs envers Dieu, envers nous-mêmes et envers la société, grande science enseignée d'après son principe fondamental, l'*unité*.

2° *L'Artistaire*, ou les sept organes artistiques de l'éternel prin-principe du beau (la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique) (*).

3° *Le Guide des Élèves* en dessin relieffé, ouvrage élémentaire convenable aux écoles primaires supérieures, et faisant suite au Guide des élèves en dessin linéaire.

4° *L'Antiroutinier* des petites écoles, ou le Maître enseignant simultanément la lecture, l'écriture et la prononciation

5° *Les Beaux-Arts*, livre des principales initiations aux Beaux-Arts.

6° *Dessin linéaire* dans les écoles primaires, ou programme du cours annuel, avec des notes remémoratives pour le professeur, et aussi des explications géométriques et graphiques, se rapportant aux soixante-quinze leçons composant le cours.

7° *Géométrie du jeune âge*.

(*) Ce manuscrit, dont la publication vient de paraître, porte la date de 1843.

et particulièrement sur les peintures murales. Cette communication nous fait un devoir d'expérimenter ses instructions, et nous nous proposons, Messieurs, de vous faire un rapport à ce sujet.

Vous voyez, Messieurs, que jusqu'à son dernier moment, de Montabert a fixé ses pensées sur l'art qui a été la passion de toute sa vie.

Avant de mourir, il eut la consolation de voir briller sur sa poitrine la croix de la Légion d'honneur. Vous vous rappelez, Messieurs, comment elle lui fut donnée. Vous savez qu'un grand nombre d'artistes et d'hommes de lettres en dehors de notre Société, que des membres de la classe des beaux-arts de l'Institut ont demandé avec nous cette croix si bien méritée. Notre honorable collègue, M. Hittorf, qui, cette année-là, présidait la Société libre des Beaux-Arts, dit : « Je donnerais vingt croix « comme la mienne, pour en posséder une de cette « valeur. »

Aussi de Montabert attachait-il moins d'importance à l'objet lui-même qu'à la manifestation des artistes, qui combla son cœur de joie.

De Montabert, sentant sa fin approcher, fit demander un ecclésiastique, avec qui il s'entretint, et à qui il dit en le remerciant : « Je suis satisfait. » Cette satisfaction était celle d'un homme de bien, qui avait honoré sa patrie par d'utiles travaux.

Quelques heures après, le 6 mai 1849, notre regrettable collègue expira, à l'âge de soixante-dix-huit ans accomplis.

Cette longue carrière a été dignement remplie, et les savants ouvrages de Montabert feront vivre son nom autant que les beaux-arts auxquels il avait consacré sa vie entière et sa puissante intelligence.

(Extrait du 17e volume des ***Annales de la Société libre des Beaux-Arts***, 1850-1851.)

AVANT-PROPOS.

Il y a tant de personnes aujourd'hui qui s'occupent des beaux-arts, on en voit tant qui les pratiquent, et qui en font l'objet de leurs discussions, toute la question des beaux-arts est d'ailleurs si belle; elle excite à un si haut degré la curiosité des gens de goût et même de ceux qui y prétendent; elle semble enfin tellement incertaine dans le mystère qui en augmente l'attrait, qu'il n'est pas étonnant qu'on réclame presque unanimement un livre qui offrirait l'exposé succinct des principes ou plutôt du seul principe fondamental sur lequel reste incompris chacun de ces beaux-arts, dit-on, malgré leur vulgarité. Cependant personne jusqu'ici n'a réellement essayé une pareille tâche; et on l'a éludée, tout en dissertant sur une foule de points artistiques. La tâche est très-difficile, il est vrai,

puisqu'il s'agit de définir un grand ensemble qui n'a jamais été institué chez les modernes, et puisqu'un grand nombre de leçons conventionnelles et fausses sont à désapprendre. Une autre difficulté pour produire un tel abrégé, c'est la nécessité de posséder réellement, par théorie et par pratique, chacun de ces mêmes beaux-arts, afin de pouvoir établir leur connexité ou ce que le caractère particulier de chacun d'eux apporte à leur grand ensemble.

Pourquoi donc avons-nous osé publier ici les principales initiations aux beaux-arts, sans être investi de l'autorité qu'on n'acquiert que par la connaissance profonde de tant de choses difficiles et de si grande étendue? C'est ce à quoi il faut répondre brièvement dans cet avant-propos.

Après avoir fait de longs efforts pour retrouver le principe du beau, principe aperçu dans les œuvres de la nature et de l'art, et aperçu aussi dans plusieurs écrits, nous avons cru devoir appliquer heureusement ce principe à l'art de la peinture, objet des études de toute notre vie. Les beaux-arts sont frères, et le même principe les

domine tous; nous avons donc dû essayer l'application de ce même principe du beau à chacun des autres beaux-arts; et si les développements qu'il nous était facile de donner en traitant de l'art du pinceau, font paraître trop restreints ici ceux qu'on a droit d'attendre d'un auteur traitant non seulement de la peinture, mais de l'architecture, de la musique, etc., cette faute, ce manquement, on le pardonnera, nous l'espérons, soit parce qu'un auteur est rarement complet, même lorsqu'il ne traite qu'un certain nombre d'arts ou de sciences connexes, soit parce que, lorsqu'il s'agit d'un principe unique appliqué à plusieurs choses, ce serait fatiguer l'esprit des lecteurs que de vouloir les convaincre également au sujet de chacune de ces choses, après qu'on aurait bien établi ce principe au sujet d'une des plus essentielles.

Enfin, nous avons voulu, convaincus que nous sommes que le principe éternel et universel de *l'unité* sert constamment de base à toutes les merveilles de la nature, c'est-à-dire qu'il est générateur de tout ce qui est beau, bon, et

excellent, nous avons voulu que sur ce même principe repose toute la doctrine contenue dans cet écrit.

Malgré le titre de cet ouvrage, nous devons déclarer qu'il n'est qu'un essai; mais qu'un essai de cette nature est devenu nécessaire, vu le silence fâcheux qui dure depuis si longtemps sur cette question, que bien des gens regardent comme très-secondaire et même inutile, mais qu'on doit appeler, dans tous les temps, morale et sociale.

L'ARTISTAIRE.

SECTION I^RE.

LES BEAUX-ARTS TOUS D'ORIGINE DIVINE.

Les beaux-arts, tous d'origine divine, tous prenant naissance dans l'amour de l'étude, du beau ou de Dieu, seul principe et modèle archétype de ce beau.

Parmi les choses intellectuelles qui manifestent évidemment leur origine divine, les beaux-arts doivent occuper le premier rang; Dieu a voulu que le principe du beau, qui régit toute la nature, fût révélé et rendu sensible par les productions des beaux-arts, privilége glorieux accordé à l'homme : ces mêmes beaux-arts devant ainsi éclairer l'humanité dans la voie du perfectionnement auquel elle doit tendre pour parvenir à la félicité.

L'excellence et la perfection sont interdites à l'humanité, il est vrai, et les phénomènes de la nature

sont inimitables; mais une faculté toute divine nous est accordée, celle de reconnaître le principe éternel que recèlent les merveilles de Dieu, principe ou lumière qui met en action notre sympathie pour le beau, pour la perfection, ou pour Dieu, qui ne peut être que la beauté elle-même, ou le centre éternel de ce principe.

Les beaux-arts servent donc à rendre accessible à l'humanité le principe éternel et divin de l'excellent et du parfait. L'étude qu'il en faut faire peut mettre à la portée de notre débile perception la lumière éclatante de la beauté.

Dieu, en constituant toute sociale notre espèce, et en lui donnant le sentiment et l'idée du bien et du mal, et, par conséquent, du beau et de son contraire, a dû nécessairement lui donner aussi l'idée du principe fondamental de l'un et de l'autre. Or, par les beaux-arts, nous possédons le moyen d'étudier, de démontrer et de rendre permanent dans notre esprit ce principe du beau, lequel comprend toujours le bon, et est la source de la félicité humanitaire qui doit s'obtenir par les progrès d'une commune collaboration.

Dieu anima l'homme d'un souffle divin : il lui donna les beaux-arts pour l'aider à comprendre sa propre dignité, son origine, ses devoirs et sa haute destination.

Les beaux-arts ont été accordés à l'humanité comme un don suprême, comme un feu sacré et tout divin, d'où notre âme, toute divine elle-même, peut et doit faire jaillir les lumières éclairant les sociétés dans l'étude progressive de l'éternel principe du beau et de l'excellent, principe qui réside en Dieu, âme du monde et source unique de toute excellence et de toute félicité.

Les beaux-arts prennent donc leur source dans l'amour de ce principe, ou dans l'amour de Dieu, qui est ce principe.

Le Christ est venu enseigner sur la terre l'amour de Dieu, amour d'où résulte la charité. Or, les beaux-arts favorisent et excitent cet amour de Dieu, en rendant sensible et attrayant et intelligible le beau : aussi les beaux-arts sont-ils par leur enseignement un grand moyen de charitable ou sociale collaboration. Que ceux-là sont donc ingrats qui ne voudraient faire servir les beaux-arts qu'à leur égoïsme et à leur vanité !

Les beaux-arts sont un puissant moyen de collaborer à l'œuvre de Dieu, et, par conséquent, à l'unité humanitaire, puisqu'en nous excitant à l'adoration et à l'amour de Dieu, qui est l'harmonie et le beau, il nous prépare à un avenir de transcendante et plus félicitaire collaboration; le beau n'est qu'un effet que nous éprouvons; mais où est la cause de

ce beau? Elle est en Dieu. C'est donc l'amour de Dieu qui constitue, qui réalise l'étude de ce beau.

L'éclat des beaux-arts sur cette terre ne peut être que le reflet d'un foyer tout divin; mais il nous prépare à un plus grand éclat que percevra l'âme dans les phases supérieures qu'elle aura mérité de parcourir.

Comme la vertu, les beaux-arts sont le symbole perceptible de la beauté parfaite et infinie.

Puisque les beaux-arts reflètent et interprètent la beauté de Dieu et qu'ils nous inspirent aussi l'amour de sa perfection, tout artiste ou toute personne s'éclairant par l'étude contemplative de l'art, appartient intimement au culte de Dieu, seul générateur de ce qui est beau.

Si la religion (culte que l'on rend à Dieu) a pour base l'amour de Dieu, qui est le centre du beau et de la perfection, centre, par conséquent, de toute félicité, c'est au feu de cet amour divin que les beaux-arts ont dû allumer le flambeau dont ils conservent la lumière sacrée et qu'ils doivent porter en tête de la civilisation.

Toute personne qui n'aime pas Dieu, qui n'est pas épris de la beauté de Dieu, ne s'empressera pas si elle se fait artiste de le servir en collaborant au bonheur de l'humanité, à l'aide d'œuvres produites d'après la belle nature, œuvre de Dieu.

Le célèbre Florentin Michel-Ange, statuaire, peintre, architecte, poète, etc., disait : *L'art, c'est moi.* Raphaël disait : *L'art est un envoyé de Dieu, je dois donc étudier l'art pour servir Dieu.* Auquel des deux artistes l'humanité est-elle le plus redevable? N'est-ce pas au jeune peintre d'Urbino?

Quand nous cherchons au-dessus de nous le signe le plus représentatif de la puissance de Dieu, nous le trouvons dans le soleil; et quand sur cette terre nous cherchons le signe le plus représentatif de l'harmonie de Dieu, faisant concorder en une merveilleuse unité toutes variétés nécessaires, nous trouvons ce signe précieux dans l'art.

Plusieurs ont cru que le mot italien *disegno* (dessin), composé de *Di* (Dieu), et de *segno* (signe) veut dire *signe de Dieu.*

Les païens disaient que la poésie est la langue des dieux ; aussi Apollon était-il le dieu de la poésie et de la musique; Mercure était le dieu de la gymnastique ; ils disaient que Jupiter lui-même avait apparu à Phidias ; enfin Minerve, la déesse de la sagesse, présidait aux arts.

Si l'on peut, si l'on doit même mépriser et haïr les fausses productions des beaux-arts et leur profanation, personne ne doit mépriser, ne doit haïr les beaux-arts, tous d'inspiration divine et bienfait immense accordé par la sagesse de Dieu à l'humanité.

Mépriser, délaisser les beaux-arts, en déguiser, en altérer les bienfaits, c'est insulter à Dieu, c'est blasphémer un culte qui ne saurait avoir de schismes, puisque la nature et l'éternelle ou divine loi du beau servent de base à ce culte. De même que quand on vit au milieu des vices, on ne croit pas que la vertu soit une divine émanation ; de même que quand on vit entouré de productions vicieuses, dites alors artistiques, on ne croit pas devoir compter les beaux-arts parmi les choses saintes émanées d'en haut et parmi les plus riches présents reçus par l'humanité. Une persuasion doit nous être acquise, c'est que les beaux-arts comme la vertu sont pour l'humanité des moyens tout divins d'avancer dans la voie de la perfection et de la félicité.

Les hommes auront beau masquer le divin éclat de l'art par des turpitudes, le temps effacera ces turpitudes, car Dieu, toujours réparateur, sait maintenir l'ordre éternel ou l'unité en toutes les choses de son œuvre.

SECTION II.

—

LES BEAUX-ARTS RÉVÉLATEURS DU DIVIN PRINCIPE DU BEAU.

Les beaux-arts sont les dépositaires sacrés et les révélateurs éloquents de l'éternel principe du beau ou de toute perfection.

Y a-t-il quelque chose au-dessus du beau? Oui, il y a son principe.

Les beaux-arts ne produisent pas la perfection, mais ils en révèlent et en manifestent le principe.

L'homme qui est épris de Dieu désire, pour l'étudier, retrouver le principe de sa beauté ou de sa perfection dans les productions de l'esprit humain. Or, ce principe, ce sont les beaux-arts qui le manifestent et le conservent dans leur sein comme dans un sanctuaire.

L'idée et le sentiment beau (lequel comprend toujours le bon) ont été déposés par Dieu dans le cœur des hommes; mais le principe divin de ce beau, c'est dans les beaux-arts que l'homme le recueille et le conserve pur, afin de le révéler à toutes les intelligences, à tous les cœurs.

Au sein des beaux-arts est conservé le feu sacré du beau, les artistes en sont les gardiens, et c'est à ce feu que doit s'allumer leur génie, pour que par leurs productions se révèle et se propage ce même principe divin du beau, source de vertu et de félicité. Si donc l'homme a en soi le sentiment et l'idée du beau, et si les méditations traditionnelles des esprits les plus excellents de tous les temps ont signalé dans leurs œuvres soit philosophiques seulement, soit artistiques, ce principe comme étant celui de Dieu lui-même, c'est-à-dire l'*unité*, il ne reste plus qu'à développer, qu'à expliquer et rendre accessible à toutes les intelligences par la théorie et par les œuvres, cette condition, ce principe divin, et par conséquent éternel, l'unité.

Un grand privilége honore les beaux-arts, celui de faire converger en un foyer sacré les éternels reflets de la beauté de Dieu.

L'art requiert donc, il exige la beauté, parce que sans cette condition du beau, l'art ne constituerait pas son unité, qui est un enseignement propageant le principe du beau.

Il n'y a rien de plus misérable, de plus blâmable que les lieux communs adroitement exposés, et que les idées insignifiantes et même les trivialités, malgré l'attrait des ornements, dans un art honoré comme étant le révélateur du principe divin de la beauté.

Exiger de l'artiste qu'il corrompe, qu'il trouble la lumière que répandent les arts, c'est en redouter les bienfaits : les ténèbres plaisent au vice, la vertu aime la lumière.

Les beaux-arts ont le glorieux privilége de produire le beau par les ingénieuses combinaisons de l'artiste, beau que la nature tient disséminé sur les objets individuels, comme pour ménager à l'homme l'honneur de savoir, à l'aide d'éléments particuliers bien choisis, composer et créer des ensembles devenant ainsi des types manifestant et enseignant le principe de la beauté.

Puisque les vrais artistes veulent et savent tous composer et constituer dans leurs œuvres le beau, les productions artistiques ne doivent être considérées que comme une manifestation sensible du principe ou des secrets de ce beau ou principes qui sont aussi ceux de la vertu.

Tous les hommes devant être coopérateurs à l'œuvre de Dieu, l'artiste remplit cette noble tâche en instruisant la société à l'aide d'attrayantes applications du principe éternel qui, dans la nature, constitue l'excellence ou la beauté.

Si les beaux-arts ne révélaient que les secrets industriels de l'homme ou seulement la faculté imitatrice, ils ne seraient pas révérés comme un des plus grands priviléges de l'espèce.

L'idée de l'harmonie éternelle et de la perfection de Dieu est vague dans bien des esprits, faute de la connaissance de son principe ; mais elle sera complétée ou du moins confirmée par la manifestation de ce même principe de l'harmonie et de la perfection à l'aide des exemples du beau collectif que les beaux-arts savent faire arriver à notre âme par les sens.

Il faut le reconnaître, Dieu a voulu que l'homme fût privilégié par l'idée et le sentiment d'un beau supérieur, et il a voulu nécessairement que cette faculté fût entretenue par l'influence particulière des beaux-arts révélateurs obligés du principe de ce beau supérieur. De là, l'empire de ces mêmes beaux-arts ; de là, l'obligation dont aucun artiste ne saurait s'affranchir, celle de familiariser les hommes avec le principe ou la cause du beau, ou de la laideur avec le principe de la cause de l'ordre ou du désordre, avec les causes enfin du pernicieux ou de l'excellent.

Les beaux-arts, en excitant les hommes à l'amour du beau, les excitent nécessairement à l'amour de Dieu, générateur de tout ce qui est beau. Dans cet amour est donc compris l'amour du principe conservateur de l'ordre éternel de l'univers, et de l'humanité ou de l'harmonie sociale qui est la source de son perfectionnement et de sa félicité. Or, c'est par

les exemples du beau et de son principe que l'art nous fait aspirer à cette même harmonie humanitaire; en sorte que toute œuvre d'artiste ne doit plaire, ne doit entraîner qu'en dirigeant les cœurs vers ce centre, modèle éternel de toute perfection.

L'âme du véritable artiste, lorsqu'il compose et qu'il exécute, doit être dans une disposition analogue à l'âme d'un véritable magnétiseur; l'un et l'autre doivent brûler du désir de se rendre utile à leurs semblables: c'est ainsi encore que le spectateur comme le magnétisé doit avoir foi dans l'art et dans le bon vouloir de ceux qui dirigent sur lui leurs bienfaisantes influences. Quelle n'est donc pas l'obligation de l'artiste qui, toujours maître de l'efficacité de son action, ne craint pas de décevoir, par des productions stériles ou funestes, l'espérance de ceux qui ont compté sur la magie félicitaire de son art?

Entre nos doctrines modernes sur l'art et nos doctrines antiques du beau temps de la Grèce, on peut citer comme un exemple de la tradition intermédiaire le passage suivant d'Alfarabins, auteur arabe, qui cherchait à définir le beau: « L'art est « universel et comprend sa perfection; celle-ci siége « dans l'intelligence ou dans l'esprit d'où elle des- « cend à l'image de la forme et devient, dans les « mains de l'artiste qui la conçoit, le principe de « l'œuvre; cette perfection n'a rien de matériel ni

« d'imparfait ; elle donne les formes artistiques « pures, et pareillement les formes de toutes choses, « dont la source de la cause première est transmise « dans la lumière des intelligences et aux âmes « nobles qui n'ont rien de matériel, mais qui sont « splendides et pures. »

SECTION III.

IMPORTANCE ET NÉCESSITÉ MORALE ET SOCIALE DES BEAUX-ARTS.

A quelle fin avons-nous reçu la faculté de goûter les beaux-arts, d'en jouir, et de leur faire produire les fruits qui leur sont propres? Il n'est pas permis de rester indifférent à cette question, cette étude étant digne d'occuper les méditations des gens de bien. Cependant aujourd'hui nous restons insouciants et par conséquent incertains à ce sujet, nous trouvant ainsi stationnaires en face des obstacles qu'accumulent les préventions et l'ignorance où nous laisse sur ce point important notre éducation : il est donc indispensable de remplir cette lacune.

Puisque les beaux-arts, en sollicitant par leur

charme sensible notre curiosité, sollicitent aussi et provoquent l'explication, la démonstration du principe qui régit toute œuvre artistique, leur bienfait devient immense en nous rendant familières l'explication et la démonstration de ce même principe du beau, appliqué à tous vos devoirs. Or ce principe, qui est divin, qui est celui de Dieu, nous le reconnaissons dans cette harmonie, dans cette unité toujours conservée et dominant l'ensemble des innombrables merveilles de la nature, malgré les désordres, les corruptions, les accidents apportés par l'esprit du mal ; cet esprit du mal est lui-même une démonstration du principe de Dieu, car il entretient éternellement le courage et la vie toute d'amour et d'action de Dieu. Dieu, génie suprême, résume donc en lui ce principe, qui est l'unité ; Dieu est lui-même le beau, la perfection ; Dieu est le seul vrai, le seul adorable modèle.

Comment donc douter que l'enseignement qu'on attend des beaux-arts soit profitable et nécessaire à l'humanité?

Ceux qui n'admettent pas qu'une religion soit nécessaire ni qu'une vraie religion soit possible, n'admettent pas que la lumière des arts puisse servir la religion. Cependant, savoir distinguer et respecter dans les chefs-d'œuvre des arts les lois que prescrit l'harmonie, c'est savoir distinguer et respecter les

lois, les décrets de Dieu, dont la volonté, toujours excellente, ne manque jamais de s'accomplir à la fin, c'est s'initier au culte de Dieu, c'est s'éclairer dans la vraie religion.

Les beaux-arts sont nécessaires comme complément de l'association humanitaire, en ce qu'ils sont les démonstrateurs les plus persuasifs de l'éternel principe de l'unité, principe d'où émane la loi du beau, démonstration plus pénétrante que ne le seraient les mathématiques, la médecine, la jurisprudence et l'histoire naturelle, offrant cependant l'étude des merveilles terrestres du génie éternel.

En effet, les productions artistiques doivent être des réalisations de ce principe constituant l'excellent; ce sont des créations du beau, ou selon le beau ; ce sont des suites de combinaisons toutes conformes à chaque unité, et à l'unité des unités.

La manière dont l'homme perçoit les beaux-arts peut servir à démontrer qu'ils sont un bienfait complétant l'unité de l'espèce.

Un enseignement pénètre plus rapidement jusqu'au fond de l'âme lorsqu'il a son trajet par le sens de la vue que quand c'est à l'ouïe qu'il est d'abord confié. Or, les beaux-arts ont le plus fréquemment pour conducteur le premier de ces deux organes, lequel ne perçoit pas peu à peu, mais instantané-

ment. Cette condition est donc celle d'un enseignement destiné à toute l'humanité.

On dit que les beaux-arts polissent et adoucissent les mœurs ; mais leur puissance remonte bien au-delà, puisque, parmi les divers chefs-d'œuvre de l'espèce humaine, les chefs-d'œuvre artistiques savent entourer d'un charme irrésistible la règle des belles mœurs, ou la sainte loi du beau, qui est la loi de la vertu. Or, cette loi doit se trouver toujours expliquée dans les plus minimes productions artistiques, en sorte que les arts persuadent avec magie les cœurs les plus grossiers. Si donc il est vrai que les beaux-arts contribuent au poliment des mœurs, il faut reconnaître qu'ils apportent un plus grand bienfait encore, celui de l'enseignement toujours attrayant de la vertu.

Puisque chacun des beaux-arts émane de la divine splendeur du beau, ce sont leurs lumières particulières qui composent le faisceau qu'il est nécessaire de porter en tête des sociétés toujours progressant vers leur destination.

Si chaque production des beaux-arts doit être un enseignement du beau ou de la vertu, et si toutes les vertus sociales prennent leur source dans le principe éternel du beau, l'importance des beaux-arts et leur nécessité restent évidentes pour tout le monde.

L'art est nécessaire parce qu'il faut que l'imagi-

nation soit dirigée par l'art vers le beau, c'est-à-dire vers la vertu.

La beauté, la pureté, la simplicité d'un édifice, d'une musique, d'un tableau, etc., sont d'importants enseignements, puisqu'ils rappellent cette même beauté, cette même pureté et simplicité constituant la vertu.

Les législateurs qui négligent sciemment de favoriser par des institutions spéciales et complètes l'enseignement sacré et social des beaux-arts, trahissent la société qu'ils sont chargés de toujours améliorer.

Ceux qui osent décourager l'artiste pauvre enseignant la vertu dans ses ouvrages devraient craindre que cet artiste n'enseignât bientôt le vice.

Pourquoi, dira-t-on, les beaux-arts ne seraient-ils pas uniquement d'agréables et d'innocentes récréations dont l'homme a tant besoin sur cette terre? Oui, ce sont des récréations, et c'est pour cela même qu'elles doivent être choisies comme d'attrayants moyens d'instruction, et non comme de stériles distractions. Quel est le bon citoyen, quel est le vrai chrétien qui refuserait l'instruction devenue attrayante pour les sens, et qui déterminerait à l'affection pour le beau ou pour la vertu?

Appeler arts d'agrément les beaux-arts, c'est risquer de les faire confondre avec les divertissements

et les futilités stériles de l'industrie, c'est flétrir leur dignité et amoindrir leur crédit et leur importance.

L'homme du monde vante les beaux-arts, parce qu'ils délassent et divertissent; le philosophe les vante, parce qu'ils nous instruisent et nous rendent meilleurs. Le premier éloge vient d'un égoïste, le second d'un philosophe.

Quand les gens du monde disent : *Les beaux-arts sont choses d'agrément, ils doivent servir à nous amuser*; les artistes disent : *Nous n'aurons soin que de vous amuser*. Malheureusement amuser signifie le plus souvent, dans ce cas, flatter les vices et encourager les passions.

On entend souvent répéter dans le grand monde que les beaux-arts sont des passe-temps charmants et de bon ton ; ce sont, dit-on, des ornements qui ajoutent aux dots. D'ailleurs, les digressions sur l'art peuvent devenir un brillant vernis de conversation parmi les gens comme il faut ; enfin tout ouvrage est bon quand il sait nous plaire. Ces gens du grand monde se persuadent aussi qu'en fait d'œuvre d'art, à eux seuls appartient le droit d'en constater la beauté et l'utilité ; cependant les beaux-arts ont cela d'excellent, que tous les citoyens peuvent participer à leurs bienfaits, l'éloquence de l'art s'adressant à tout le monde.

Ceux qui découvrent dans certains produits des

beaux-arts de profitables moyens de corruption morale, affectent avec perfidie de les appeler des bagatelles et des récréations sans conséquence dont il ne faut guère s'occuper; mais les gens de bien pourvus de clairvoyance ne sont pas dupes de ce mensonge.

Dans les temps où les ignorants et les corrupteurs ont enlevé aux beaux-arts leur droit de contrôler, de flétrir les fantaisies immorales et anti-sociales, ce sont les esprits fantastiques qui s'arrogent le droit de contrôler les beaux-arts.

Mais s'il est vrai que le souffle de la fantaisie chasse sans cesse dans le néant des milliers de productions dont on s'est glorifié (quoique leur nombre soit une honte), plusieurs cependant restent debout; or, ce sont celles qui, malgré la corruption et la mode, ont pris racine à cause de leur sociale utilité.

Pourquoi, dira-t-on, n'admettrait-on pas les beaux-arts comme étant un moyen d'exciter la surprise et les applaudissements en présence des preuves d'adresse de l'industrie humaine? On peut répondre qu'en toute chose c'est le caractère essentiel qu'il faut reconnaître et respecter. Or, le caractère essentiel et principal des beaux-arts, c'est d'être un enseignement moral et social, ce n'est pas d'apporter une distraction aux sens et à l'esprit, ce n'est pas non plus de produire un étonnement ou une vive émotion ré-

sultant souvent de la dextérité de celui qui a produit l'œuvre ; aussi peut-on appliquer ce précepte au portrait, par exemple, et donner aussi un avertissement aux émotionistes. Un peintre qui emploie vis-à-vis du public le langage effigial se donne une tâche qui n'est pas sans difficultés, car le portrait, œuvre d'un des beaux-arts, a nécessairement sa destination morale et sociale : cependant peu de portraitistes comprennent cette tâche.

N'est-ce pas déjà trop de tolérer la profanation, la prostitution artistique ? faut-il donc de plus les protéger et les encourager?

A ceux qui semblent redouter les beaux-arts, parce que la puissance des vicieuses productions des artistes dégradés paraît redoutable, on doit répondre de même que la fausse monnaie n'a jamais diminué la valeur de la vraie ou altéré son unité, de même la malfaisance des hypocrites en beaux-arts ou en vertu, ne diminuent point la puissance bienfaisante des beaux-arts et de la vertu.

Le charme ou la magie qu'exercent les beaux-arts sur tous les esprits prouverait qu'ils sont nécessaires ayant été créés au profit de l'humanité; ce charme ne doit donc jamais servir la trahison sociale.

Ce qui prouve que la vraie destination des beaux-arts est d'entretenir parmi les hommes le sentiment de la vertu, c'est que ces mêmes beaux-arts ont le

don de la rendre sensible, attrayante, et de là facile à étudier dans son principe.

La puissance des beaux-arts ne consiste pas seulement dans les beaux choix de sujets ou d'actions exemplaires, mais aussi dans certaine beauté particulière à l'art lui-même ; en sorte que l'ouvrage offrira une puissante beauté, et par le sujet et par la réunion des perfections artistiques dont il est susceptible : c'est ainsi quel 'art prouve, par lui-même, son importance et sa nécessité.

C'est un devoir de rendre socialement utile ce que les beaux-arts ont de surprenant et de magique par leurs fictions portées souvent jusqu'à l'illusion ; il faut donc, pour que cette surprise ne soit point stérile, produire autre chose qu'une excellente fiction; il faut profiter de cette surprise comme un auxiliaire favorable au moral enseignement offert dans tout l'ouvrage.

Puisque c'est à l'aide de leur imagination que les artistes empruntent les leçons qu'ils nous donnent, c'est aussi à notre imagination qu'ils les adressent. Or, par cette voie, ces leçons ne sauraient manquer de conduire le cœur et l'esprit à la vertu.

Les arts, en produisant des excitations favorables à la vie et à la santé intellectuelle, sont des moyens complémentaires de l'unité de l'espèce ; les merveilles des arts sont donc nécessaires comme les merveilles

de la nature ; et par cette espèce de collaboration, l'âme s'élance et s'élève jusqu'à Dieu, centre de toutes les merveilles, centre d'où émane éternellement le principe du beau.

L'artiste moraliste aura toujours plus de succès réel, plus de crédit, et sera plus honoré que l'artiste habile, mais étranger au but moral, puisque, dans l'œuvre de ce dernier, il y a duplicité résultant de la laideur morale et du charme de la fiction ; dans l'œuvre de l'artiste moraliste, au contraire, il y a unité et puissance par la concordance entre le charme de la fiction et la beauté morale du sujet.

Le Jupiter Olympien de Phidias avait, dit Cicéron, ajouté quelque chose à la religion des peuples. Pourquoi les peuples accouraient-ils à Olympie pour admirer cette statue de Phidias? C'est qu'il y avait unité entre le charme de la fiction et la beauté toute intellectuelle du sujet.

Le seul tracé d'un profil d'une tête humaine peut être d'un utile enseignement ; aussi le principe de l'unité morale des beaux-arts ou leur importance sociale doit être présente à l'esprit de l'artiste même lorsqu'il produit les plus minimes indications ; c'est ainsi que la représentation des objets dits de nature morte doit offrir un sens moral, une idée utile, une signification enfin digne de l'art.

Quand les gens du monde et les artistes délais-

sent et méprisent le principe ou le caractère moral, social et religieux des beaux-arts, les productions dites artistiques se multiplient, et leurs agréments séducteurs deviennent trop souvent des poisons pour tout le monde.

Ce qui est le plus remarqué, ce qui est le plus positif, le plus pénétrant, le plus indestructible enfin dans les poésies d'Homère, de Virgile, de la Fontaine, dans ses fables, etc., c'est l'enseignement donné à l'humanité. Si les leçons nationales et si les nations peuvent disparaître, l'humanité reste ; et c'est toujours à elle-même que ses progrès, sa perfection sont confiés par Dieu : la part de l'artiste est grande dans cette honorable confiance.

A l'imitation de Dieu, modèle éternel, nous travaillons à réparer, à réformer, à corriger, à améliorer tout ce qui regarde notre être et la société ; et il est évident que l'assistance reçue de Dieu, qui a voulu nantir des beaux-arts l'humanité, oblige tous les missionnaires de cette volonté à un devoir sacré.

La base qui soutient le plus saisissant apologue, c'est sa moralité ; aussi quelle consistance aurait une heureuse description sans la beauté morale toute artistique de cette description?

Une image vraie, une comédie attachante, une marche solennelle, etc., excitent la curiosité du public et font sensation ; il est donc du devoir de l'ar-

tiste de faire tourner au profit social cette curiosité et ces émotions ; mais c'est en voulant plus que le moyen, plus que la fiction, c'est en voulant le but toujours moral et social que l'artiste remplira sa tâche, qui est de diriger les cœurs et les esprits vers le beau, le bien ou la vertu.

Les productions des beaux-arts sont moralement très-salutaires et par conséquent des nécessités, parce qu'étant comme des miroirs où se reflète la vertu, la jalousie est moins blessée en présence de ces fictions dont elle accepte volontiers l'enseignement qu'en présence de la réalité elle-même.

Dieu n'a pas accordé à l'homme les beaux-arts pour qu'ils flattent les vices, mais pour qu'ils les corrigent. Aristote comprenait cette vérité lorsqu'il disait : « La tragédie sert à purger les passions. »

L'honnête homme admire et chérit dans les bons ouvrages d'art, comme dans les œuvres de vertus, la beauté bienfaisante de l'exemple.

Qui ne veut pas devenir connaisseur en beaux-arts, ne veut pas devenir connaisseur en vertus, l'étude de la beauté manifesté par l'art étant la meilleure préparation à l'étude de la vertu.

Comment les beaux-arts ne seraient-ils pas nécessaires et socialement utiles, puisqu'ils perpétuent par leurs images les portraits et les actes honorables des bienfaiteurs de l'humanité? C'est ainsi que le

souvenir des propagateurs de la charité prêchée par le Christ réjouit et charme nos cœurs émus en présence de ces précieuses et instructives images.

L'oracle antique disait : Connais-toi toi-même. Or, quel moyen plus direct, plus rationnel pour y parvenir que le moyen offert par les beaux-arts (cinq d'entre eux, si ce n'est six, remplissent cette condition) ? Là est le mètre comparatif et archétype de l'homme physique et moral : par l'art nous pouvons donc nous connaître et nous perfectionner en nous rapprochant du beau ou de l'archétype qui nous concerne. Ainsi l'homme si bien servi par les beaux-arts ne peut s'empêcher de les révérer.

Pourquoi les beaux-arts s'adressent-ils au public, aux nations et à toute l'humanité? pourquoi s'adressent-ils aux générations futures et à l'avenir le plus éloigné? C'est qu'ils ont pour fonction, en proclamant les secrets et les exemples du beau, de proclamer constamment les secrets et les exemples bienfaisants de la vertu, secret de la félicité.

Toutes les grandes, toutes les belles âmes ont aimé à refléter et faire révérer le beau, soit par des exemples, soit par des maximes, soit par des fictions artistiques. Socrate, Confucius, Aristote, Homère, Poussin, etc., ont voulu faire goûter aux hommes les charmes du beau pour les accoutumer aux charmes de la vertu. Quelle n'est donc pas la

témérité du prétendu artiste qui n'a d'autre but que de produire ou des émotions sans profit, ou de faire applaudir son inutile dextérité ?

Chez les Grecs, les beaux-arts étaient employés comme des moyens efficaces d'hygiène morale ; et de même que les médecins avaient recours à tous les moyens physiques offerts par la nature pour favoriser la santé, de même les philosophes recouraient à ces mêmes beaux-arts pour perfectionner et pour guérir le cœur et l'esprit. Chez nous, la science des médecins n'est pas en retard, car, que n'invente-t-elle pas? Mais nos philosophes semblent ignorer les moyens moralement curatifs que les beaux-arts mettent à leur disposition.

Platon pensait qu'en voyant chaque jour des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture pleins de noblesse et de correction, les gens les moins disposés aux grâces, étant élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prennent le goût du beau et du délicat ; ils s'accoutument à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature ; et cette heureuse rectitude de leur jugement devient une habitude de leur âme. L'art moderne est donc resté bien stationnaire au sein des futilités, puisque une si antique et si grande

pensée de Platon nous semble aujourd'hui une nouveauté.

Un des avantages peu remarqué des beaux-arts, c'est qu'ils peuvent produire et enseigner le beau, et de là la vertu sans la richesse, qui est une chose fort différente du bon goût ; en sorte que l'homme peut, par cet enseignement, cultiver le beau sans le luxe qui, exigeant beaucoup d'or, oblige le plus souvent les citoyens à livrer, en échange de cet or, leur conscience, leur honneur, leur probité, et à trafiquer même de la trahison.

Chez tous les peuples l'art ayant commencé par être socialement utile, il s'est soutenu et est resté libre ; il a cessé et s'est évanoui dans le mépris, lorsque, n'étant plus libre sous le masque qui le cachait et qu'on prenait pour lui, on lui a fait produire, au lieu d'enseignement bienfaisant, des sottises et de fastidieuses corruptions.

Si, aux époques de détresse morale dans les sociétés, la voix magistrale et solennelle des arts ne dominait pas le bruit confus et trivial de la barbarie ; si celui qui ne sait que fictionner en habile ouvrier usurpait la mission artistique ; si de tous côtés la laideur et les contre-sens accoutumaient les hommes aux idées misérables, aux déceptions, à l'étalage enfin de toutes sortes de dangereuses séductions,

la société morale se dégraderait et bientôt s'abîmerait dans la corruption.

Les gens de bien doivent-ils donc ignorer l'art et en conserver toute leur vie une idée fausse, parce qu'il plaît à une foule de faiseurs de publier des profanations de l'art ou des irrévérences contre son caractère tout social et sacré ? Non, assurément, et il faudrait que tout le monde reconnût aujourd'hui que cette stérilité morale dans les productions (prétendues artistiquès) est la cause du peu de considération dont l'art jouit parmi nous. Cependant un grand obstacle se présente, car promettre aux personnes qui, dans leur éducation, sont restées étrangères aux arts une définition de ces mêmes arts, c'est leur faire supposer qu'on ne leur offrira que d'inutiles futilités. Il faut donc tout d'abord faire remonter ces personnes à l'origine sainte et toute sociale des arts ; et elles seront ainsi disposées à l'étude de leur caractère.

C'est une calamité que la chute de l'art transformé en industrie. A quoi servirait aux hommes l'exacte et surprenante répétition des sons, des formes, des couleurs, etc., de la nature, s'il ne résultait pas, soit de ces sons, soit de ces formes et de ces couleurs heureusement fictionnées, un ensemble produisant le beau et nous en manifestant le principe ? Bien des concerts, bien des tableaux

n'offrent malheureusement que cette stérile répétition.

Les sept arts de beauté sont importants, non seulement à cause de l'enseignement tout moral qu'ils procurent par eux-mêmes, mais ils le sont aussi parce qu'ils transmettent à tous les arts industriels la faculté de produire à un certain degré ce même enseignement qui nous familiarise avec la beauté.

A ceux qui demanderaient comment on peut établir la différence qui distingue et qui sépare l'art de l'industrie, on peut répondre : L'industrie n'a pas comme l'art la liberté de choisir les choses et l'espèce de choses qu'elle produit, puisque c'est un besoin matériel qui prescrit ces choses. Le but de l'industrie n'est pas exclusivement, comme celui de l'art, de toujours produire de grands enseignements moraux et sociaux; enfin elle n'est engagée qu'à décorer son œuvre de quelques reflets du beau artistique et d'éviter ce qui blesserait la beauté. Mais l'antiquité nous fait connaître encore deux distinctions importantes; elles nous apprend : 1° que si l'industrie doit être soumise à l'art, celui-ci doit être soumis à l'étude, à l'adoration de Dieu; 2° que l'artiste de génie qui négligerait cette étude, cette adoration, prétendrait par orgueil dérober le feu du ciel, serait un nouveau Prométhée, et comme lui

méríterait d'être éternellement déchiré par un vautour sur un rocher.

Ainsi l'art est dans l'esprit de notre religion, puisqu'en faisant ressortir la dignité de l'homme, il nous fait d'abord estimer, puis chérir notre espèce.

L'art est donc inspirateur de l'union sociale ou de l'unité humanitaire par la charité, principe dominant dans la religion du Christ.

SECTION IV.

L'ART SE MAINTENANT INALTÉRABLE MALGRÉ L'ALTÉRATION DES MŒURS. — LES MŒURS SOUMISES AUX LEÇONS DES BEAUX-ARTS.

De ce que les observateurs retrouvent l'empreinte de certaines mœurs particulières et de bons exemples dans les restes antiques que le temps nous a laissés, s'ensuit-il que les artistes doivent se préoccuper de fournir ces empreintes individuelles aux historiens à venir? Non certes, car c'est la nature générale que les artistes doivent interroger pour la reproduire dans leurs œuvres, afin d'être compris par toute l'humanité; ce n'est donc pas l'histoire

de certaines mœurs contemporaines que les beaux-arts en général sont chargés de transmettre, cette fonction est du domaine des écrivains ; quand l'histoire contemporaine des mœurs n'offre pas par ces tableaux une durable instruction, ces tableaux sont indignes de l'art.

La langue des beaux-arts n'ayant pas été créée pour un seul peuple, mais pour toute l'humanité, les artistes ne sont point tenus de choisir des exemples assez variés pour compléter l'histoire des mœurs ; il leur suffit d'instruire par des productions combinées d'après des individus ou modèles particuliers capables de fournir cette instruction morale et sociale.

Les artistes ne sont point obligés dans leurs œuvres de refléter comme à dessein et de servir avec soumission les mœurs de leur époque et de leur contrée, ce goût d'époque ne se manifeste que trop malgré les artistes, et n'altère que trop souvent le caractère général et universel qui doit distinguer l'enseignement offert par l'art à toute l'humanité.

Si donc l'influence des mœurs est un fait, ce n'est point un droit. Tout auteur doit être de son siècle, nous dit-on ; et la société aime à se retrouver dans les tableaux, les comédies ; mais ne vaudrait-il pas mieux dire que c'est l'humanité tout entière avec ses passions, ses vices et ses vertus de tous les

temps, qui aime à se retrouver dans les œuvres de l'art?

De ce que l'actualité dans le sujet d'une production d'art fait rechercher avec curiosité et acheter plus immédiatement l'ouvrage, il ne s'ensuit pas que l'actualité soit une condition inhérente à l'art.

Si l'on objectait que l'art doit fournir des matériaux pour l'histoire morale particulière à certains peuples, on pourrait répondre : Les chroniqueurs, les archéologues sont là, c'est leur affaire; et quand même certaines mœurs seraient assez remarquées pour devenir l'objet d'une production artistique dont le modèle connu pique la curiosité, il n'en résulte pas qu'un tel sujet doive intéresser et fournir à l'instruction dans tous les siècles, et en tous pays.

A celui qui proposerait, par exemple, afin de restituer à nos vieux édifices par des améliorations de morale utilité, d'en diminuer les toitures colossales et évidemment laides et barbares, on répondrait : Vous voulez donc déchirer la page de nos annales sur laquelle est inscrit le goût d'époque; mais, doit-on répliquer, l'histoire a son domaine, l'art a le sien, et les mauvais exemples permanents en fait d'édifices doivent être modifiés par la puissance du progrès : c'est aux historiens contemporains, ce n'est pas à l'art qu'il appartient de conserver les chroniques du mauvais goût.

L'idée bizarre de faire de l'art un thermomètre de notre moralité actuelle à l'usage des historiens à venir, prouve à elle seule combien nous laissent ignorants de la définition des beaux-arts ceux qui se chargent de notre éducation.

Quand le mauvais goût est répandu dans les mœurs, c'est aux beaux-arts à le combattre : ils sont les réformateurs nés de tout ce qui est contraire à la beauté.

A la fin du dix-septième siècle, par exemple, la mode avait pris en aversion la ligne droite; mais prendre en aversion la ligne droite, n'est-ce pas se disposer à prendre en aversion la droite raison? n'est-ce pas goûter aussi le tortueux du cœur et de l'esprit? L'art donc n'aurait pas dû servir la mode d'alors et suivre ses dangereux errements; il aurait dû lui résister et lui opposer sa morale autorité.

Si l'on prenait point d'appui sur cette vérité, on extirperait bien des hérésies artistiques.

Un élégant bien ridicule, bien hétéroclite dit à un historien : « Regardez-moi bien, devinez mon individualité; et vous, lithographes, copiez-moi, calquez-moi, je suis la personnification de l'époque, je représente l'actualité; il y a, je le sais, des puristes qui attendent de moi des concessions, mais je n'abattrai pas un poil de ma barbe pour leur plaire;

enfin, je suis nécessaire tel que vous me voyez, puisque je reflète la société.

Les actualistes qui se coalisèrent vers le tiers du dix-neuvième siècle, n'ont pas toujours été conséquents avec leur doctrine; car on les a vus s'affubler de costumes et se faire fabriquer des meubles dépourvus de nouveauté et d'actualité, étant copiés, soit d'après ceux qui étaient en mode quarante ans avant eux, soit d'après ceux du temps de la renaissance; toutes vieilleries, misérables plagiats tous rétrogrades; enfin, absolument opposés à leur prétention.

L'art, pas plus que la vertu, n'a des lois, des enseignements que les circonstances aient le droit de déprécier, puisque les mœurs ne sauraient changer la valeur de ce qui est bien ou de ce qui est mal; l'art comme la vertu impose donc à l'humanité des commandements de tous les temps.

La belle statue antique de la Diane à la Biche, qui décorait jadis la galerie de Versailles, on ne la regardait pas parce qu'elle n'était pas parisienne, mais on la regarda plus tard, non pas parce qu'elle était antique, mais parce que les philosophes y signalèrent la chasteté en général, chasteté dont l'artiste avait su donner une instructive image.

Ce que nous appelons beauté grecque, les Grecs ne l'appelaient ni beauté athénienne ni beauté co-

3



rinthienne; ils l'appelaient belle nature; ils l'appelaient type exemplaire qu'il fallait mettre sous les yeux de tout le monde.

Deux artistes prenant pour sujet l'Enfant prodigue; l'un fait son ouvrage à Amsterdam, l'autre le fait à Naples : doivent-ils refléter les mœurs du pays et de l'époque où ils travaillent? Non certainement, c'est la nature en général qu'ils ont à représenter, ce n'est pas le portrait physique et moral des habitants de la Hollande ni celui des habitants de la haute Italie; ce n'est pas non plus celui des habitants de la Judée, bien que le sujet soit biblique; en effet, cet enseignement, offert par la peinture, la sculpture, la poésie, etc., doit pouvoir instruire également dans tous les pays où l'on pourra l'exposer. L'Apollon du Belvéder a été fait à Rome; mais il n'est pas romain pour cela.

Lorsque Poussin composa les Sept Sacrements, il n'eut pas recours à l'actualité de costume, mais au bon goût, et cela sans sortir du vrai; le peintre Greuze (fin du dix-huitième siècle) nous offre des scènes morales; elles seraient bien plus touchantes sans le bizarre accoutrement copié d'après ces personnages et sans l'abject gaucherie de ces campagnards tous serviles en ce temps, accoutrement et attitude dont il respecta trop l'individualité. Dans son tableau du Vieillard paralytique, Greuze le re-

présenta dans son lit; ce fut le porteur d'eau du peintre qui lui servit de modèle, et il réussit. Le succès moral de cette figure eût été moindre, si Greuze eût affublé du costume de son temps ce modèle.

Un artiste grec voulut, par son pinceau, rendre la guerre haïssable en représentant ses horreurs; il fit voir dans une ville prise d'assaut une mère blessée au sein et exprimant la crainte que l'enfant qu'elle allaitait ne suçât avec le lait le sang de sa blessure; quel besoin avait-il de rechercher l'actualité? ne lui suffisait-il pas d'un vêtement et d'un ajustement convenables au sujet?

L'art étant un, il ne saurait être seulement et expressément national; il ne saurait se modifier, s'ajuster, se plier selon les pays et les temps; trop souvent donc les productions ainsi que les écoles, pour se rendre nationales, imposent un goût particulier malgré l'art.

Ainsi ceux qui osent déclarer qu'un goût de terroir étant un précieux effet de l'actualité, il devient pour l'artiste une obligation, commettent une grave erreur, et cette erreur ne s'acrédite que trop, faute de la véritable doctrine artistique, laquelle, en tous temps et en tous pays, doit être une comme l'art.

Si l'on ne reconnaît pas comme préexistante l'unité de l'art, si l'on ne reconnaît pas, si l'on ne ré-

vère dans des institutions cette unité, si enfin on regarde l'art comme chose soumise à des mœurs changeantes et à nos espèces de sociétés, autant vaut déclarer que le beau lui-même doit obéir à nos fantaisies, à nos modes passagères si souvent grotesques; autant vaut ne point l'enseigner et le confondre avec les plus futiles aliments de la curiosité.

Oh! oui, l'âme qui a traversé les beaux-arts en sort pure, affermie et pleine d'autorité : elle a acquis le droit de commander aux mœurs et de les modifier jusqu'à l'excellence. Jamais donc l'âme de l'artiste ne doit se laisser subjuguer par des mœurs corrompues et contagieuses; il doit les purifier, les embellir; il doit leur imposer : il n'en reçoit pas la loi.

SECTION V.

—

NOBLE ET HAUTE MISSION DE L'ARTISTE.

Quelle est noble et haute la mission de l'artiste qui, à l'aide des puissants moyens de son art, est le révélateur sacré de l'éternel principe du beau ou de la perfection!

L'éclat de l'art et de son culte rejaillit sur l'artiste, puisque le sacerdoce a le même éclat que le culte.

L'artiste, dans tous les temps, doit être considéré comme un grand fonctionnaire public, puisqu'il est tenu à répandre au loin de grands enseignements.

L'art doit faire germer, doit féconder et corroborer les grandes vertus, le beau ne doit donc jamais être conçu dans le génie le plus actif sans le bien ou le bon, c'est-à-dire sans la condition d'utilité morale pour tous. Ainsi, ce serait une interprétation inutile, ce serait un acte sans portée que la reproduction en fictions des choses visibles, lorsque cette fiction, ainsi que les œuvres de la musique, ne nous appelle, ni à la vertu ni à Dieu, foyer de toutes les vertus.

Dieu a fait l'espèce humaine individuellement et socialement progressive, puisqu'il l'a faite perfectible. Or, les beaux-arts sont les plus efficaces moyens de progression, puisque par leurs productions ils manifestent, en le rendant sensible et attrayant, le principe du beau, c'est-à-dire l'unité qui est ce principe. Ainsi l'artiste est un ministre qui honore et sert Dieu, en offrant à l'humanité les leçons du beau. Les leçons du beau préparent ici-bas notre âme à une mission analogue, mais transcendante au sein de l'ordre universel auquel nous devons éternellement coopérer, en combattant sans cesse pour la conservation de cet ordre.

L'artiste est donc le serviteur glorieux du maître qui tend sans cesse à faire rentrer à la fin les êtres dans sa propre excellence et dans sa félicité complète, laquelle ne peut être que la perfection.

Puisque les joies d'une beauté ineffable sont réservées à notre âme, la mission de l'artiste est de nous faire étudier, comprendre et déguster, dès ici-bas, le beau dans les productions du pinceau, du ciseau, etc., afin de nous faire atteindre à la dégustation de l'infinie beauté de Dieu.

Non seulement l'artiste doit et peut représenter utilement les passions de l'âme, mais cette âme, il en doit, il en peut représenter l'immortalité; quel divin privilége que celui d'apporter à l'humanité un aussi puissant et aussi félicitaire enseignement! Enfin, si les belles choses artistiques réveillent en nous l'idée de la perfection, il faut de plus qu'on y aperçoive la trace de l'intelligence qui, dans l'œuvre d'art, a produit le beau, cette intelligence étant elle-même une beauté, et par conséquent un utile exemple de la dignité humaine.

Qu'est-ce qu'on exige de l'auteur historien? C'est la narration fidèle d'un ou de plusieurs faits provenant de tel ou tel personnage, de telle ou telle nation, à une époque déterminée?

Qu'est-ce qu'on exige de l'auteur artiste? C'est la personnification de telle ou telle vertu, de tel ou tel

vice, qui, rendus perceptibles à nos sens, impressionne l'âme (qui touche d'ailleurs l'artifice puissant du vraisemblable) et qui y laisse une leçon incomparable par sa magie et sa durée. La mission de l'artiste est donc transcendante ; évidemment, elle vient d'en haut, elle est sacrée.

Artiste, pourquoi déroges-tu? C'est parce que tu ne comprends pas ta noblesse; ne sais-tu donc pas que la plèbe elle-même compte sur cette noblesse de ton art?

Ne pas pénétrer fort avant dans la mission artistique, faute d'un grand talent, n'est point répréhensible; ce qui est répréhensible, c'est de s'en écarter.

L'artiste peut servir sa mission, ne fût-ce que par quelques utiles sentences poétiques, par quelques indications du ciseau ou du crayon; mais il peut trahir cette mission par un poëme entier, ou par un grand tableau.

L'artiste qui est applaudi se persuade toujours qu'il remplit sa mission; cependant, bien souvent il se montre indigne de cette mission; car, ici-bas, nous restons tous soumis à l'erreur tant que l'orgueil et les fausses louanges nous font méconnaître ce que nous devrions être.

Tous ceux qui profanent ou violent à dessein la lumière divine des beaux-arts bravent la justice de Dieu.

Faire servir la lumière divine des arts au succès du vice ou du crime, c'est injurier Dieu, c'est pervertir ses commandements, c'est prétendre, pour ainsi dire, rendre le ciel complice de ce funeste succès.

Restant étrangers à la sainteté de l'art, bien des libertins admirent chez les artistes, comme chez les courtisanes, leur grande adresse en fait de séductions et de piéges.

Louis XIV, qui craignait que son goût ne fût jugé que d'après les puérilités d'art qu'on aurait admises dans son palais, disait, en y voyant de très-coûteux mais de trop burlesques tableaux représentant des buveurs de bière et des joueurs aux quilles : « Qu'on m'ôte ces magots. » Ce prince n'affectionnait les arts que d'après ce qu'ils offrent de noble et de grand. Qu'il est fâcheux qu'un vouloir aussi heureux n'ait été servi que par des ostentations et des étalages sans sévérité !

Un acteur, malgré ses moyens limités, sera chaste, modeste et d'utile enseignement ; il aura l'idée de sa mission ; un autre, usant avec éclat de plus de ressource, profanera au contraire le théâtre et l'art tout spécial de la mimique, parce qu'il n'aura pas l'idée de sa mission. Quant aux protecteurs approbateurs du talent de ce dernier, ce sont ou des ignorants ou de mauvais citoyens.

De faibles élèves restés en arrière, mais ne déviant pas des traces laissées par les maîtres généreusement artistes, furent louables, puisqu'ils pensèrent toujours comme leur maître à la haute et sociale destination de l'art ; ainsi la société trouvera toujours dans les véritables artistes, quelle que soit la hauteur de leur talent, des citoyens dignes et vertueux qu'elle ne consultera jamais sans profit.

N'est-il pas criminel l'artiste qui, trahissant sa noble mission, met au jour, sous des dehors attrayants, des tromperies morales et d'impies mystifications ?

Un artiste abandonnant la moralité est plus à redouter qu'un artiste devenant inhabile : celui-ci n'adresse ses œuvres qu'à quelques individus ; l'autre adresse les siennes à l'unanimité.

Un pinceau orgueilleux et visant au bon ton n'aime pas à être compris par le peuple ; il ne s'adresse qu'aux initiés de bonne compagnie ; cependant le tableau qui, bientôt n'est plus de bon ton, va avec d'autres défroques au rebut ; le pinceau, au contraire, de l'honnête artiste, persuadé que l'art est un social enseignement, est bienfaisant dans tous les temps et pour tout le monde.

La clef d'un hiéroglyphe n'appartenait qu'aux prêtres et aux initiés ; mais dans nos mœurs la clef d'un tableau doit appartenir à tous ceux qui le regardent, puisque l'objet d'un tableau est de faire

comprendre de grandes leçons. Il en est de même de la clef d'une composition poétique, musicale, sculpturale, architecturale, etc. Ainsi l'art étant un soleil nécessaire comme le beau, doit luire pour tout le monde.

S'il faut beaucoup de peine pour bien faire voir ou bien faire entendre par l'art une chose, il faut que cette chose vaille cette peine; pourquoi donc certains artistes ont-ils sacrifié plusieurs jours à l'imitation d'un accessoire dans un ouvrage sans poésie morale? Au célèbre Hollandais Gérard-Dow on n'aurait jamais reproché l'emploi de trois ou quatre ans pour représenter la douce piété et le calme religieux de la résignation qu'on admire sur la femme hydropique, car, en faisant ce tableau, il remplissait sa tâche, il travaillait pour la société.

Un artiste étranger à sa morale mission disait, à un médecin peu fortuné: « Vous êtes réduit à appeler les malades pour les guérir. —Et vous, repartit le médecin, à appeler les honnêtes gens pour les corrompre. »

Aux époques où les courtisans, se disant seuls initiés, parviendraient à diriger les arts, les arts auraient la même vertu que les courtisans.

Si tous les individus sont tributaires envers la société, l'artiste s'y trouve plus engagé qu'aucun autre. C'est parce que les Grecs se disaient: « Un

ouvrage médiocre est un blasphème, » qu'ils ont produit des chefs-d'œuvre. Les chefs-d'œuvre de l'art prouvent en effet combien Dieu est grand, puisque ce que nous admirons dans l'art est si au-dessous des merveilles qui remplissent l'univers ; ils prouvent de plus la dignité et la destination privilégiée de notre espèce.

L'artiste est missionnaire d'un grand enseignement social, non au sein d'une ville seulement, non pendant quelques années que prêche son pinceau, mais au sein de toute l'humanité, et aussi longtemps que dure son œuvre, au-delà même de l'époque où elle a cessé d'exister. Or, ce missionnaire est obligé de comprendre et de pratiquer ce grand enseignement, puisqu'il doit prêcher par l'exemple.

Certes, il serait absurde de déclarer que tout apôtre d'un culte et d'une doctrine doit ambitionner, avant tout, la gloire du martyr infligé à la pauvreté ; ce qu'il doit ambitionner, c'est de servir la société et l'humanité par ses enseignements et ses grands exemples ; cependant il faut que cette prédication soit donnée avec un dévouement et un désintéressement à toute épreuve, les sacrifices étant même à la hauteur de la tâche.

La mission ou le sacerdoce, on pourrait dire la prédication artistique, exige la réunion de tant de conditions, que c'est commettre un acte anti-social

que de pousser, que d'exciter dans la carrière des jeunes gens de grande capacité, mais étrangers au but social et très-élevé qu'ils ont à atteindre, jeunes gens n'aspirant le plus souvent qu'à la fortune. C'est donc une grande lacune dans notre éducation que l'ignorance où l'on nous laisse des principes qui, en fait de beaux-arts, peuvent servir à faire reconnaître leur profanation.

Une toile ornée de dessins à la mode pour parure se vend toujours, dira-t-on, tandis que la toile d'un tableau d'histoire reste bien souvent au peintre. L'art de la peinture n'est donc pas une carrière qu'on doit si fort honorer, puisque l'artiste n'est pas sûr d'y faire profit. Ceux qui raisonnent ainsi sont loin de savoir qu'un véritable artiste ne choisit jamais sa profession pour devenir riche, mais pour remplir une mission difficile, celle de créer des œuvres d'où ressort un grand enseignement.

Cinq distinctions sont à faire parmi les artistes assaillis par la pauvreté, 1° il y a l'artiste qui, par l'effet de son incapacité et de son délaissement, succombe; 2° l'artiste qui, malgré sa capacité, mais par manque de force morale, succombe aussi à cette pauvreté; 3° l'artiste incapable dans l'art qu'il affectionne sans en comprendre la portée et qui, toute sa vie et sans succomber, reste en proie à la pauvreté; 4° l'artiste qui, effrayé de sa pauvreté,

renonce par honnêteté sociale à la mission d'artiste ; 5° enfin il y a l'artiste capable qui, par devouement et courage, sait résister à la pauvreté : il reste digne de la haute mission qu'il a promis de remplir.

1° L'artiste incapable et que tue la misère croyait, par ignorance, n'avoir qu'une idole à servir, la routine ou la mode ; en vain on a voulu exiger plus de lui, il est resté stationnaire : on l'a donc délaissé, et il a succombé.

2° L'artiste capable qui se résigne à la pauvreté et à la misère excite l'intérêt, il est vrai, puisqu'il comptait sur sa force morale pour résister à cette pauvreté; mais, hélas! tout en comprenant sa mission, tout en s'efforçant de braver l'indifférence et les préventions des ignorants dans l'art qu'ils veulent soumettre à leurs caprices, ces ignorants sont plus forts que lui; il est abandonné, il est tué par la pauvreté.

3° Presque tous les artistes incapables et accablés par la misère auraient pu s'en prendre à leur première vanité qui les abusait sur leurs moyens, leur ignorance, les persuadant d'ailleurs que la profession d'artiste est une profession comme une autre, et qu'obéir adroitement à la routine est le secret du succès. Ta persistance, ton courage t'abuse, jeune artiste; tu t'es dit : Je lutterai courageusement contre la pauvreté ; tu tiendras parole,

mais tu ne sauras pas lutter contre les insolents qui voudraient faire de chaque artiste un valet fournisseur adroit des plus savoureuses immoralités. Tu résistes avec dignité, on le sait, et les soumissions ne te feront jamais mépriser ; mais tous ces travaux qui te sont demandés par l'impertinence, toutes ces œuvres de niaiseries et de futilités qu'on veut te faire produire, auras-tu le courage de les refuser ? Tu les accepteras en gémissant, car on te les aura imposés ; le besoin dominera tes répugnances ; tu te résigneras avec courage comme tu l'as promis, mais pendant toute ta vie, abreuvé de chagrins, tu resteras en proie aux continuelles atteintes de la pauvreté.

4° Qu'ils sont rares les artistes qui, se reconnaissant trop pauvres pour remplir leur mission, y renoncent, parce qu'ils sont honnêtes ! Car ce n'est que lorsque l'instruction artistique se joint à l'honnêteté sociale chez l'artiste courageux, que celui-ci, effrayé de sa pauvreté et révérant la mission sacrée où il s'engageait, se retire de la carrière et se démet d'une si grande responsabilité.

5° Oui, il est honorable l'artiste qui, éminent par sa capacité, ne fléchit jamais sous les coups de la pauvreté. Dévoué courageusement à son art, fier de la mission qu'il ne trahira jamais, on le voit inébran lable en face de l'adversité; sa pauvreté l'occupe

peu; ce qui l'occupe, ce qui domine toutes ses pensées, c'est le désir d'enrichir par ses œuvres la société.

Ainsi le premier besoin, pour tout aspirant au titre d'artiste, c'est de bien connaître le caractère de sa mission artistique, c'est aussi de s'assurer s'il sera capable de remplir cette mission.

Artistes qui visez par dessus tout à une grande fortune, vous assumez sur vous deux responsabilités, ou le devoir bien lourd d'une double charité. Ecoutez! Le Christ, en apportant à tous, comme un principe divin, la charité a apporté à tous la source d'une joie indéfinie (aussi le mot évangile veut-il dire nouvelle). Cette joie provient donc d'un pouvoir tout chrétien, celui de nous rendre tous égaux par la charité devant les hommes et devant Dieu, juge éternellement infaillible et parfait. L'artiste, par les moyens de charité qui lui sont propres, peut donc être égal et supérieur même en mérite au riche; mais celui-ci, sans la charité, reste inégal à l'artiste qui a en lui la charité. Or, quels sont les moyens de charité de l'artiste? Ne sont-ce pas les enseignements moraux et sociaux qu'il répand au loin? Et en ceci son mérite est grand, puisque cette faculté d'enseigner les hommes par les beaux-arts ne s'acquiert qu'au prix de longs sacrifices, tandis qu'un héritage peut faire un riche en un instant. Artistes,

ne visez donc qu'à votre unité d'artistes; ne visez pas à une fortune dont l'excès corromprait cette unité; cependant sachez vous garantir de la pauvreté; enfin réjouissez-vous de l'espèce de charité qui vous est particulière (charité veut dire collaboration de chacun selon son aptitude, ses moyens et sa spécialité), et rendez-vous ainsi dignes des hommes et de Dieu.

Si l'on voulait essayer le résumé des principales prescriptions inscrites dans la mission de l'artiste, et désigner, par conséquent, les conditions fondamentales exigées dans toute œuvre véritablement artistique, on pourrait dire : 1° un sujet étant heureusement choisi, quant à sa morale utilité, il faut que tout d'abord la vue et l'ouïe soient comme saisis et émerveillés de la force d'unité du tout ensemble, en sorte qu'un respect involontaire et une stupéfaction bienfaisante soient le résultat immédiat de l'œuvre; 2° le nombre et les espèces de variétés admises dans ce tout doivent être commandées par le mode ou le caractère du sujet; 3° les contrastes nécessaires pour faire ressortir l'unité de chaque chose en particulier ne doivent jamais menacer l'unité dominante dans l'œuvre, encore moins la lui disputer par une laide et véritable usurpation; 4° ces trois conditions précédentes n'étant que le moyen, et le but à atteindre étant tout intellectuel, chaque figure,

chaque objet doit être d'un choix excitant la surprise bienfaisante, de plus la vie et l'expression qui en jaillit pour ainsi dire, doivent animer le sujet ou le tout ensemble voulu; 5° les détails seront gracieux, distingués, élégants et rendus par une exécution magistrale et délicate à la fois; 6° toutes ces choses, lesquelles doivent sembler avoir été conçues et exécutées d'un seul jet, il faut qu'elles saisissent l'âme, en sorte qu'après avoir été en contact avec l'œuvre artistique, l'âme ne puisse jamais s'affranchir d'une fascination qui la poursuivrait malgré elle; le précieux souvenir d'un suprême enseignement resterait donc indélébile à jamais.

SECTION VI.

LA PLUS GRANDE DIFFICULTÉ POUR L'ARTISTE.—HABILETÉ DE L'ARTISTE, MAIS INUTILITÉ DE L'ŒUVRE.

Le plus difficile pour un artiste, c'est de rester constamment artiste.

Il faut à l'artiste une grande force d'âme et des sentiments très-élevés pour se maintenir libre, malgré le mauvais goût si souvent tyrannique de son temps, et malgré les dédains prétentieux des faux connaisseurs.

Évidemment, ce qui est encore bien difficile pour tous les artistes, c'est de produire constamment des œuvres apportant un moral enseignement : ce ne sont pas les beaux et utiles sujets qui manquent aux artistes, la nature est féconde ; ce qui manque trop souvent aux artistes, ce qu'ils ont le plus de peine à conquérir, c'est le génie nécessaire pour découvrir les beaux sujets, et pour les mettre en œuvre. Aussi, peut-on affirmer que l'artiste doit être le plus ingénieux des philosophes.

Je sais, disait Watteau, charmer vos jolis cœurs,
En faisant à leurs yeux gazouiller mes couleurs.

Un géomètre philosophe assistant à un concert public, se disait, en écoutant une sonate sans caractère : Sonate, que me veux-tu ? Des gens qui l'entendirent, se demandèrent : Qui a tort de la sonate ou du philosophe ? Le public, consulté, eût répondu : C'est la sonate.

N'est-ce pas en tremblant qu'un honnête citoyen se voit obligé d'employer le mot talent, lorsqu'il lui faut parler de la grande adresse avec laquelle un soi-disant artiste exécute des sujets servant seulement au succès de sa bourse et de sa vanité ? On ne saurait en effet appeler talent, en beaux-arts, la falculté de produire avec adresse des œuvres dénuées de moralité.

Le plaisir que trouve l'artiste à bien imiter, à bien

exécuter, ou enfin à causer la surprise, l'étonnement (en se conformant d'ailleurs au goût du jour), petit succès qui au reste ne manque pas d'attirer à l'auteur des éloges excitant sa vanité, l'emporte presque toujours sur le plaisir de servir les mœurs, et de maintenir ainsi les beaux-arts dans leur sociale destination. Écoutez les éloges adressés à l'artiste; toujours ils portent sur l'adresse de l'ouvrier, sur l'étonnement qu'il est parvenu à produire, et sur son tact pour saisir le goût du jour; mais ils ne portent pas sur le service moral et social que son œuvre a pu rendre. Combien donc n'est-il pas difficile pour, tout embarrassé, menacé, parmi tous ces écueils, de s'en garantir!

Un peintre bien connu aperçoit à Rome un ermite endormi tenant en main un violon: Comme cela est original! se dit-il; comme cette draperie est pittoresque! quel sujet imprévu et piquant! Et il se mit à copier. Tout le monde a vu ce tableau, mais peu de personnes ont remarqué que ce sujet, bien exécuté peut-être, ne signifie rien qui soit digne du grand art tout moral de la peinture. Notre artiste avait donc éludé le plus difficile.

Que peut encore nous apprendre le tableau de la famille de Darius, visité par Alexandre? L'effet est pittoresque; mais aucune moralité ne ressort du sujet; l'auteur ne semble pas avoir pensé à surmonter la

plus grande difficulté, celle d'instruire par l'éloquence du pinceau. Où donc existe la moralité dans cette peinture? Ce n'est pas dans la présence d'Ephestion qu'Alexandre appelait un autre lui-même: ceci n'offrait qu'un épisode étranger à la scène principale. Quant à Sysigambis, mère de Darius, princesse restant prosternée aux pieds du vainqueur, cette figure ne saurait signifier la magnanimité d'Alexandre, dont le geste d'ailleurs n'indique point cette magnanimité. Enfin, il serait presque absurde de croire que, dans ce tableau, le peintre Lebrun ait voulu nous rappeler que toutes les conquêtes avilissent les vainqueurs et les vaincus. Ainsi ce bel ouvrage ne résout point le grand problème artistique; à tout œuvre d'art, sa moralité, à moins que le peintre n'ait cru instructive cette image de l'abaissement des grandeurs.

Voici l'image fidèle d'un hangar avec tous les ustensiles, tous les objets qu'on y trouve ordinairement jetés pêle-mêle; ce tout, ce beau désordre, fait illusion. Nous vous trouvons habile, ô vous, exacte fictionniste, mais l'essentiel et le plus difficile, vous l'avez délaissé; votre tableau ne nous apprend rien, nous avons été trompés comme on l'est quand on interroge un muet.

Il y a de l'air dans tes paysages, le feuillage est bien rendu, et tes eaux sont transparentes, mais

qu'est-ce que cela m'apprend? où est ta leçon du beau? Je n'aperçois pas un but moral : tu as éludé la plus grande difficulté; je dois donc t'appeler ouvrier de talent, je ne dois pas t'appeler artiste.

Peintre copiste, les particularités, tu les découvres, tu les imites à la loupe, mais tu ne sais pas produire une œuvre d'art, tu n'atteindras pas le plus difficile.

Deux paysans s'approchèrent d'un peintre occupé en plein air à copier une cabane; après quelques minutes de contemplation, ils s'en allèrent en disant au peintre : Vous êtes, ma foi, plus heureux que nous, vous avez du temps à perdre. L'artiste pouvait se garantir de cette critique, il n'avait qu'à leur dire : Je m'exerce.

Il a beaucoup de talent l'auteur qui a peint cette tête en colère, mais pourquoi ne nous enseigne-t-elle rien? Cette tête ne saurait nous faire haïr la colère; cependant la nature y respire, l'artiste s'en est donc tenu au moyen, l'enseignement n'a pas été son but, et pourtant il a cru sa besogne finie. Un artiste de l'antiquité avait traité ce sujet : C'était, dit Pline, moins l'image d'un homme en colère que l'image de la colère elle-même. Cet artiste était allé droit au plus difficile de son art, son œuvre fut un triomphe.

Voici un album rempli d'échantillons fidèles, sur-

pris adroitement à la nature, mais qu'en va faire l'artiste? On attend de lui autre chose qu'un album. Peintres si habiles dans vos albums, votre besogne serait trop facile, vous n'avez pas le droit d'en rester là ; ce qu'on attend de tout artiste, vous le savez, ce n'est pas seulement du talent, c'est l'utilité réelle de son œuvre.

Sculpteurs, architectes, je vous vois à l'œuvre, et je voudrais savoir pour quelle fin ; ce n'est sûrement pas pour faire savoir aux hommes que vous êtes habiles, le ciel vous ayant départi beaucoup de talent. Oh ! non, c'est pour leur être utiles en les rendant meilleurs. Une telle observation vous importune, nous savons pourquoi, c'est qu'elle touche le point le plus difficile, et que, selon votre principe, c'est à vous seuls que doit profiter ce talent dont la moralité vous importe peu.

Il est bien grand, le nombre d'habiles débutants en poésie, lesquels sont restés nuls à cause de leur inutilité. Pourquoi la célébrité de La Fontaine reste-t-elle incontestée chez tous les étrangers à sa nation ? C'est que La Fontaine, poète, n'a jamais dévié de son but, l'utilité artistique.

Le compositeur de musique a de grands efforts à faire contre la plus grande difficulté qui soit à surmonter. Aussi le compositeur acceptant des individualités qui le séduisent, s'empare-t-il souvent avec

talent de phrases et de motifs attrayants pour l'oreille, mais dont il n'a pas le courage d'étudier la propriété, la convenance et le mode, mode contraire si souvent au sujet traité, et au cas particulier dont il s'agit. Un tel compositeur ne perd-il pas de vue le but ou l'unité du caractère constituant l'utilité de toute œuvre d'art?

Cette cantatrice a la voix du rossignol, fort bien; mais la voix du rossignol qui chante toujours de la même façon n'est pas chose plus intéressante qu'un œil bien conformé qui regarderait toujours de la même façon. En effet, qu'est-ce que cette voix ou ce regard enseigneraient de vraiment instructif sur un théâtre? La cantatrice ne saurait donc être un artiste par cela seulement qu'elle aura la voix du rossignol, et si le regard du mime a son éloquence artistique, la seule conformation de ses yeux ne l'aura point produite. Ainsi, le plus difficile, ce n'est pas de réunir beaucoup d'heureuses dispositions ou facultés natives ou acquises, c'est de savoir produire de véritables œuvres artistiques, au moyen de ces facultés natives ou de ces dispositions.

Enfin le mime et le gymnaste, comme les cinq autres espèces d'artistes, ne doivent avoir en vue qu'un seul but, qu'un seul objet, celui de servir la société.

Puisque l'acteur mime peut disposer d'un très-

puissant moyen, celui d'impressionner fortement les spectateurs, en leur faisant voir sur sa propre personne le vice lui-même, le vice vivant et en action, il doit constamment convertir ce moyen en un précieux enseignement; il doit faire haïr et détester ce vice; il doit, avec la même autorité par conséquent, rendre honorable et sacrée la vertu.

De même la mission du gymnaste n'est certainement pas de faire étalage de force physique, d'élégance et de vélocité, sa mission est de fournir un utile exemplaire de la dignité humaine, en faisant voir une contenance noble et aisée, en faisant voir quelque chose de distingué, de grave et de gracieux à la fois, dans le marcher, dans la danse, dans les actes de vigueur, etc.; enfin, de figurer tantôt la majesté du héros, tantôt l'enjouement gracieux et réservé du jeune âge, etc., mais toujours l'animation de la beauté dans la simplicité, mission difficile assurément, mais mission glorieuse par sa puissante autorité; mission toute divine, puisqu'elle rappelle à l'homme qu'il doit se maintenir au rang qui lui est assigné parmi tous les êtres.

SECTION VII.

UNITÉ OU INCORRUPTIBILITÉ DE L'ART ; CORRUPTIBILITÉ DE L'ARTISTE.

L'art étant *un* comme la vertu, il n'est pas plus corruptible que la vertu.

Ce n'est pas l'art, c'est l'artiste qui peut ou progresser ou rétrograder.

Ceux-là ne s'expriment pas rigoureusement qui disent : L'art est peu avancé ; l'art se dégrade, l'art se perfectionne, il fait des progrès, on doit dire : Ce sont les artistes qui sont peu avancés, qui se perfectionnent ; ce sont eux qui, par leurs productions, font des progrès ou se dégradent. Ainsi l'expression progrès des arts n'est pas précise ; il serait mieux de dire progrès dans les beaux-arts.

Pline semble respecter cette unité, cette incorruptibilité de l'art, lorsqu'il dit en parlant d'une époque peu honorable pour les artistes : L'art cessa ensuite. Pline ne dit pas : L'art rétrograda ensuite.

L'artiste qui s'éloigne de la nature, et qui, sans moralité dans ses œuvres, croit se justifier en disant qu'il a été dépendant de la corruption de l'art à

l'époque où il travaillait, et qu'il s'est vu forcé d'obéir à l'esprit de son siècle; mais on doit lui objecter que l'éclat de l'art est inaltérable et éternel comme le foyer divin d'où il émane. Or, c'est cette incorruptibilité de l'art, de même que c'est l'incorruptibilité de la vertu, qui fait paraître corrompus ceux qui violent la sainteté de l'un et de l'autre. C'est donc dans le sanctuaire de l'art que doit se réfugier l'artiste qui veut se soustraire à la corruption.

Quand on dit reculer les limites de l'art, cette expression figurée est aussi nulle en réalité que si on l'appliquait à la vertu. Au-delà des limites de l'art sont les excentricités et les tours de force.

Déclarer que l'unité de l'art est encore à déterminer parmi nous, déclarer qu'il est incomplet et corruptible, c'est donner de l'autorité à la mode si changeante et à la fantaisie si souvent corruptrice.

Si, admettant que ce n'est point l'art, mais bien l'artiste qui est corruptible, on recherche les principales causes de cette corruption de l'artiste, il en apparaît trois bien distinctes : premièrement, l'artiste peut être dépendant par son manque de fortune et par sa position sociale. Secondement, l'artiste se corrompt en contemplant, sans méfiance aucune, tous les vicieux exemples applaudis par les faux connaisseurs, par les cotteries et par les protecteurs qui,

peu soucieux de moralité dans les productions d'art, déclarent que les artistes sont tributaires du propre goût et du caprice de ceux qui paient leurs travaux. Troisièmement enfin, l'artiste se corrompt faute d'institutions ou d'écoles artistiques complètes et publiques, ces institutions étant absolument nécessaires, puisque l'art est trop difficile pour que les artistes puissent seuls se procurer la longue instruction qu'il exige. Tous ces inconvénients n'avaient pas lieu dans l'antiquité, parce que les artistes étaient considérés comme devant concourir, par leur savoir, leur honnêteté sociale et leurs œuvres, au grand intérêt commun; une production corrompue eût été l'œuvre d'un citoyen corrompu.

SECTION VIII.

L'UNITÉ, PRINCIPE ÉTERNEL D'OU ÉMANE LA LOI DU BEAU ET DES BEAUX-ARTS.

Si les beaux-arts sont l'expression du beau et les révélateurs éloquents de son principe, tous les artistes doivent être les premiers initiés à ce principe, afin d'y soumettre toutes leurs œuvres; ils doivent

donc comprendre entièrement tous les caractères, toutes les conséquences de l'unité qui est ce principe.

Le mot unité est la plus simple expression qu'on ait pu employer pour signifier la condition d'un tout qui est entier et non double, complet et non imparfait, à qui enfin rien ne manque pour être infiniment excellent.

Le beau archétype et absolu ne résidant qu'en Dieu, est inaccessible à la perception de notre débile humanité, ainsi que l'essence même de Dieu; mais il est un degré de beau inférieur que Dieu a mis à la portée de cette faiblesse de l'humanité, et c'est ce beau qui la fait aspirer au beau suprême.

La sympathie qu'éprouve pour ce beau suprême notre âme est donc un doux pressentiment de son immortalité. Or, ce beau possible, nous en acquérons mieux l'idée et le sentiment à l'aide des beaux-arts.

Il y a différents degrés de beau, mais la laideur reste distincte du beau, et c'est par le principe ou la loi du beau qu'on peut établir cette distinction.

L'idée du beau est *une* sur toute la terre.

Si par corruption certaines gens appellent droite une ligne courbe, s'ils appellent verticale une ligne penchée, est-ce que la géométrie n'est pas là pour rétablir dans tous les esprits l'unité d'opinion sur ce point? Le paysan comme le grand seigneur s'en-

tendent donc réellement sur le beau, malgré certaine prévention, et un principe naturel comme la géométrie les réunit aussi sur ce point.

Les êtres rabougris et étiolés de nos villes manufacturières ne s'avisent guère de se déclarer aussi beaux que les hommes vigoureux et de haute stature de certaines contrées du Nord, et l'espèce noire ne se croit point plus belle que l'espèce blanche, dont les noirs apprécient le suffrage en fait de carnation et d'humaine beauté.

De l'unité de Dieu résulte le beau, de l'unité de la nature résulte le beau; ainsi de l'unité des sept arts et de la faculté artistique résulte le beau.

On peut exprimer la même idée en disant : la beauté de Dieu, la beauté de la nature, la beauté des sept arts et de la faculté artistique; toutes ces ces beautés ont leur source dans le principe immuable et éternel de l'unité. Enfin la beauté et le génie du beau sont choses éternelles.

Point d'initiation aux beaux-arts sans l'initiation au principe éternel et générateur du beau. Or, comme la contemplation des merveilles de Dieu, de la nature et de l'art nous initie à ce principe ou à ce secret du beau, nous y reconnaissons que l'unité est ce principe, ce secret; le caractère de nos perceptions et de notre sensibilité nous le démontre évidemment.

Il est inné chez tous les hommes le sentiment du beau et du juste et par conséquent de la laideur et de l'injustice; de plus, nous jouissons d'une raison qui nous fait discerner et distinguer le bon dans le beau; cette vérité prouve qu'il n'existe qu'un seul beau et qu'un seul principe de ce beau. Or, notre sentiment et notre raison nous disent que ce principe c'est l'unité.

La nécessité d'un principe du beau ou plutôt du principe de l'unité est démontrée par la réunion de nos cinq sens sur le même point, ou au même tribunal. La tête, l'âme est là; elle y juge d'après la loi éternelle du beau comprenant le bon, loi émanée du principe merveilleux de l'unité. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher (la langue possède la perception tactile la plus subtile) composent cette réunion. Quel accord, quelle concordance pourrait avoir lieu parmi ces cinq sens si souvent en action simultanément sans une loi unique qui les régisse? O admirable science de Dieu! ô admirable principe de l'unité! nous le reconnaissons autant dans les œuvres imparfaites et vaines que produit si souvent l'orgueil de l'homme, que dans les chefs-d'œuvre de la divinité!

C'est surtout aux artistes que l'impérieux et éternel principe de l'*unité* impose cet axiome si persuasif et si incontesté : A chaque chose, son caractère.

Si la puissance de l'art est grande, c'est principalement parce qu'il démontre et rend très-sensible le principe de l'unité.

Dire qu'une chose est *une*, c'est dire que cette chose est sans altération ou corruption aucune par l'association dans son tout ensemble de quelques parties étrangères à ce tout, ou aussi sans manquement de parties essentielles à l'intégrité de ce tout. Ainsi, il ne saurait y avoir de beauté dans un tout, où, au lieu d'unité, il y aurait duplicité, triplicité, etc., c'est-à-dire un ou deux caractères disputant avec le caractère *un*, et dominant de ce tout. C'est ainsi encore que l'absence d'une partie essentielle à ce tout le priverait de son unité. Il faut donc reconnaître que l'*unité* est la grande condition qui constitue la beauté dans un tout. Pour déterminer qu'une chose n'est *une* que lorsqu'elle a le nombre et l'espèce de parties qui lui sont absolument nécessaires ou convenables, on peut dire : qu'un franc plus un centime n'a pas son unité, plus que ne l'a un franc moins un centime. Ainsi, le tout n'est point l'unité; le tout est la circonscription d'un ensemble plus ou moins multiple, dans laquelle est établi le beau émanant du principe de l'unité.

Unité est l'expression par excellence pour signifier le beau ou le parfait; le mot *complet* sert à mettre l'esprit sur la voie. Quand le vrai est *un*, il a

certainement alors sa splendeur particulière, comme a dit Platon; mais le vrai artistique devenant ainsi le beau, est un vrai choisi parmi les vrais splendides; ce n'est pas le vrai premier venu, bien qu'il soit splendide.

L'homme est un composé de sens et d'intelligence; c'est donc par les sens et par l'intelligence qu'il a le sentiment et l'idée du beau. Mais l'âme devant dominer le corps qui lui est confié, l'âme étant, pour ainsi dire, tout notre être, c'est surtout l'âme qu'il s'agit de satisfaire et de perfectionner par le beau. Ainsi, dans l'analyse de la théorie du beau, on doit distinguer le beau sensible et le beau intellectuel, ou le bon. Or, c'est le principe de l'unité, principe constitutif du beau général, qui est nécessairement le principe de ces deux espèces de beau : aussi l'homme doit-il et désire-t-il confondre en une seule chose la beauté et la bonté de Dieu.

L'unité intellectuelle (ou pour l'esprit), c'est-à-dire le bon ou la convenance, vient quelquefois faire compensation lorsque dans le tout, l'unité sensible (ou pour les sens) ne se trouve pas complète. L'image de l'homme semble blesser l'unité, puisqu'elle offre deux bras, deux jambes semblables; cela est vrai : mais la convenance, l'utilité l'exigeaient. Cependant l'artiste évite les poses dans lesquelles ces

parties mobiles n'offriraient pas par leur disposition l'unité, et il obtient, par une pose meilleure, cette unité ou variété de disposition constituant le beau sensible ou optique. Si pourtant le caractère ou la convenance de la pose l'exigent absolument (on voit qu'il s'agit ici du bon), il sacrifie l'unité ou la beauté optique de disposition et la symétrie des lignes, symétrie souvent exigée (par exemple) par la représentation d'un cadavre, alors le parallélisme des membres de la figure déplaisent moins aux spectateurs.

Un fruit séché pour être conservé a perdu une partie de sa beauté, il est vrai; cependant on ne s'avise guère de l'appeler laid quand il est bon; un fruit vraiment laid serait celui qui, étant déformé, serait tout gâté; enfin, la laideur optique d'une foule d'animaux est compensée par l'utilité mécanique de leurs membres, ce qui cependant n'exempte pas l'artiste obligé d'introduire dans ses représentations ces animaux, d'en combiner le plus heureusement possible la disposition, soit par le choix de la pose, soit par le choix de l'aspect.

Un dernier exemple peut suffire ici pour démontrer que la convenance ou le bon pour l'esprit vient souvent compenser le manque d'unité dans certaines parties de ce tout. Ainsi, en architecture, on voit souvent sans déplaisir deux pavillons absolument

semblables et symétriquement placés en avant et de chaque côté du corps principal de l'édifice : si donc cette parité ou ce manque d'unité, constituant une duplicité ou une symétrie sans variété, n'est pas considérée comme une laideur, c'est que le beau intellectuel ou la convenance vient faire compensation. En effet, l'architecture est un art qui doit surtout respecter l'ordre intellectuel ou la convenance, et l'on reconnaît que la dignité de cet art, prescrit surtout dans le mode grave et très-décent de certains édifices, cette parité et cette correspondance qui, malgré une espèce de monotonie pour la vue, satisfait pleinement l'esprit.

Dans tous les temps, les hommes réfléchis et pénétrants se sont demandés : Y a-t-il un principe éternel qui préside à l'univers ? L'histoire des Grecs nous fait savoir que la raison humaine chez ces peuples conquérants de la liberté, s'est élevée jusqu'aux plus hautes recherches de la vérité, et que ces peuples ont tous reconnu le principe primordial et éternel qui domine toute chose, c'est-à-dire qu'ils ont reconnu comme cause génératice et universelle du beau et de l'excellent l'*unité*.

Les efforts de l'homme sont superflus, lorsque, voulant s'élever au-delà des limites qui lui sont imposées, il cherche à pénétrer dans le sanctuaire de la lumière éternelle ; mais lorsqu'admirateur et amant

des charmes de la nature, il a recours aux beaux-arts pour créer lui-même des ensembles où se réfléchit le principe de tant de merveilles, il se reconnaît doué d'une faculté toute félicitaire, celle de produire dans tous les cœurs l'amour pour tout ce qui est excellent selon le principe unique, qui est l'âme de l'univers.

Les plus anciens philosophes, pour indiquer le principe primordial de toute excellence, ont appelé le nombre *un* terme d'arithmétique, signifiant unique; cependant ils aperçurent aussi le principe de l'unité collective embrassant harmonieusement le tout ensemble des parties constituant essentiellement ce tout, et ils appelèrent l'univers un ensemble ordonné. Depuis, et jusqu'à nos jours, ceux qui consacrèrent leurs veilles à la recherche de la vérité, ont signalé aussi le principe du beau dans l'unité ou dans Dieu, être suprême et parfait, étant lui-même l'unité. Ce tout ensemble ordonné n'était donc point, aux yeux des hommes d'alors, une combinaison incertaine émanée par hasard du chaos, mais une vérité, un principe immuable, éternel; et le principe de l'unité, selon eux, se confondant dans Dieu, qui est l'unité des unités par excellence, il prévalut parmi toutes les doctrines. L'unité dominatrice des unités composant un tout, est indivisible comme tout principe qui ne saurait être un composé.

Anaxagoras appelait Homère l'instituteur de la vertu et de la justice. Ce philosophe était lié avec Périclès, Euripide et Phidias; tous cherchaient l'alliance des choses divines et des choses humaines, réunissant ainsi le vrai et le beau (c'est ce que les modernes ont appelé l'idéal dans les productions de l'art). Ce fut pour se faire une image que ces zélateurs de la vérité conçurent le principe universel comme étant une sphère immense incorporelle fixée au centre de l'espace et émanant sans cesse comme par rayonnements la vie centrale, l'âme divine et tous les attributs qui la rendent parfaite; vie ou mouvements constituant dans cette unité ou ce tout circonscrit selon l'unité, la beauté complète et sa grâce.

Le principe du beau pour le sens de la vue, par exemple, ou le principe de l'unité sensible, pourrait être démontré graphiquement. Si donc la circonscription d'un tout étant supposé circulaire, et si, dans ce cercle qui serait tracé très-légèrement d'un bleu doux sur un fond blanc, on inscrivait un cercle rouge qui, isolé et ne faisant point partie de la grande circonférence, offrirait un très-grand diamètre peu éloigné par conséquent du cercle principal (sa couleur rouge ainsi que son tracé étant d'ailleurs rudes, est fort différent du tracé et du bleu doux employé pour le cercle principal qui est l'uuité), ce second cercle corromprait l'unité dominante qui le circonscrit; il en

résulterait que la perception de ce tout étant difficile et pénible pour le sens de la vue, cette duplicité causerait la laideur. Aussi, se demanderait-on dans ce cas : Où est la vraie circonscription voulue, où est l'unité? On se dirait: Il y a équivoque, il y a laideur.

C'est ainsi encore qu'en parlant de l'art de la musique, si un son étant le dominant, un autre son qui serait plus élevé ou plus bas d'un demi-ton que lui, constituerait une seconde unité ou une corruption, une usurpation de l'unité dominante, et produirait la plus intolérable discordance.

L'espèce et le nombre des variétés introduites dans un tout sont prescrites par l'unité dominant ce tout.

Faute du principe unique de l'unité, on a essayé de signaler comme élément du beau diverses qualités, telles que l'ordre, la grandeur, la simplicité, l'harmonie, la grâce, etc., mais l'unité sensible et intellectuelle comprend toutes ces conditions.

Quant à l'ordre, cette expression par laquelle on entend probablement dire le meilleur ordre, ne saurait être une dénomination suffisante du beau ; c'est un terme vague dans ce cas; aussi quelques-uns ont-ils dit que l'ordre était une préparation à la recherche du vrai, mais, il faut le répéter, obéir à l'unité, c'est obéir à toutes les lois particulières qui émanent de ce principe suprême.

A l'épithète *complet,* employée comme synonyme de un, on peut ajouter d'autres synonymes; tels seraient: concordance, harmonie, homogénéité, etc.

Le principe de l'unité, objectera-t-on, est donc un secret qui enseigne la laideur comme la beauté, puisqu'il enseigne le moyen de rendre complète une mauvaise action, un crime? Non, car si, par le principe de l'unité, ce crime était rendu plus complet, plus parfait, son unité n'en serait pas moins une monstruosité corruptrice de l'unité de l'espèce humaine toute sociale, ainsi que de sa félicité. Un roman excellemment coordonné selon le principe de l'unité, peut servir à propager la vertu ou servir à propager le vice; il en est de même d'une pièce de théâtre, d'une estampe ou d'une heureuse découverte en chimie, laquelle peut être en même temps un remède et un poison. C'est ainsi, objecterait-on encore, qu'une jambe qui serait beaucoup plus courte que l'autre semblerait, à cause de ce défaut de parité, d'autant plus choquante que dans son tout ensemble on remarquerait une parfaite unité; on doit répondre: Cette jambe excellente par son unité n'est point la cause de la laideur générale résultant dans le tout ensemble de la figure; la cause de la laideur provient du manque de beauté dans l'ensemble des autres parties, manque de beauté que fait ressortir la grande beauté de cette jambe.

L'harmonie et l'amour fraternel prêchés au milieu des hommes par le Christ, sont l'œuvre du principe tout divin de l'unité, ou l'œuvre de l'Esprit-Saint; la duplicité antagoniste de l'unité est l'œuvre de l'esprit du mal, toujours jaloux, toujours ennemi de cette harmonie félicitaire et de ce fraternel amour.

On peut ajouter ici à propos de la puissance de l'unité respectée dans les choses laides, que c'est offrir aux hommes une unité destructive de celle de l'art, que d'abuser des affreuses vérités ou individualités choisies si souvent avec l'unique intention de produire de grandes émotions.

Conclure que dans l'unité réside le beau, c'est dire que dans l'unité réside la vertu, qui n'est autre chose que la pratique du beau. Ainsi, l'homme n'a qu'à s'étudier à l'application de ce principe; il n'a qu'à le poursuivre sans relâche, et le goûter de plus en plus dans les ouvrages de Dieu; ce sera ainsi qu'il se fortifiera dans l'honnêteté sociale, acquise dans ce même amour de Dieu, et acquise nécessairement dans l'amour des intérêts de l'humanité.

Les exemples offerts par les beaux-arts nous rappellent donc continuellement la puissance de ce principe de l'unité, et concourent ainsi, en s'unissant tous dans un principe commun, au complément de notre espèce toute sociale et à sa félicité.

Après que l'homme a reconnu par la contempla-

tion des merveilles de la nature le principe de sa beauté, ou le principe confondu en Dieu, qui est l'unité, il faut que de cette contemplation l'homme passe à l'analyse explicative de toutes les conditions, qualités ou attributs de ce principe ou de cette loi universelle du beau, l'unité. Entrons dans cette analyse (1).

(1) Le lecteur n'aura pas vu sans plaisir que les explications fournies ici sur la question du beau sont conformes aux profondes conjectures ou pour mieux dire aux convictions des plus célèbres philosophes des beaux temps de la Grèce.

Plus d'un écrivain moderne ont avancé que l'on obtenait le beau par la variété circonscrite dans l'unité, et pendant longtemps cette confusion chagrina dans ses méditations l'auteur de cet écrit. Mais des expérimentations sans nombre le conduisirent à ne reconnaître que l'unité seule pour principe du beau ; cependant il ne crut pas convenable pour persuader ses lecteurs de ne leur offrir que ses propres convictions; il fit de nouvelles recherches, espérant s'appuyer sur des autorités respectées jusque parmi nous, c'est-à-dire sur les hommes, qui, depuis Socrate et Platon son disciple, avaient salué comme sacré ce même principe de l'unité, représentant selon eux le génie éternel lui-même.

SECTION IX.

L'UNITÉ CONSTITUANT LE BEAU SENSIBLE.

Puisque c'est par le principe de l'unité que peut s'expliquer en quoi consiste et le beau sensible et le beau intellectuel, tous deux constituant le beau général, on doit reconnaître qu'il faut surtout, pour que les sens soient exercés agréablement et éprouvent le plaisir qui résulte du beau sensible, qu'ils ne soient point affectés par deux perceptions également dominantes, car notre sentiment est *un* et ne saurait partager ses affections sans les affaiblir. Dans cette duplicité résulterait donc une corruption de l'unité, c'est-à-dire que la chose qui devrait dominer ne domine plus, à cause de l'envahissement qu'elle subit d'une unité qui aurait dû rester secondaire.

On lit partout que l'ordre, la symétrie et les bonnes proportions sont agréables par la facilité qu'elles donnent à l'organe de saisir, ou à l'esprit de comprendre les différentes parties d'un tout; or, cet effet est évidemment celui de l'unité.

Si on voulait, à l'aide d'exemples efficaces, saisir le principe de l'unité et comprendre sa puissance, on pourrait recourir à une démonstration empruntée à l'art du peintre. On découpera donc des cartes simulant des figures ou d'autres objets; on en découpera de longues, de courtes, de grosses, de minces et de divers caractères par leurs lignes dominantes. Ces masses mobiles, incolores, on les disposera ou contrairement ou conformément au principe de l'unité. On constituera par ce moyen tantôt des discordances, tantôt des harmonies; il faut faire mieux que cela, il faut répéter avec ces figures mobiles les figures d'une composition excellente, provenant du pinceau d'un maître, puis les espacer autrement qu'elles sont espacées dans le modèle; inclinez-les, et imaginez des oppositions ou contrastes excessifs qui troublent l'unité dominante.

Dérangez l'ordre des draperies; ce qui est brun, faites-le lumineux; ce qui est lumineux, faites-le plus ou moins brun; ce qui est bleu, faites-le rouge; ce qui est rouge, faites-le jaune, etc. Cet exercice éclairera votre esprit; il arrivera que votre sentiment sera d'accord avec vos raisons d'optique. Blessez aussi le beau pour l'esprit, et imaginez des changements destructeurs de la convenance par l'altération du mode des figures, de leurs poses où de tout le sujet; réparez ensuite ces discordances; enfin com-

plétez cet exercice et améliorez après coup la disposition devenue ainsi vicieuse. Tous ces moyens vous rendront bientôt maître du principe du beau, et toute votre vie vous le reconnaîtrez dans l'unité. A quoi servirait aux studieux de plus amples informations? à quoi serviraient-elles à ceux qui ne veulent pour obtenir le beau dans leurs œuvres que les tâtonnements de la fantaisie et les hasards de l'inspiration?

Quand Mansard ajouta à la ligne simple et horizontale dominante dans les façades des Invalides la haute coupole et la flèche aiguë qui la surmonte, il apporta dans le tout une seconde unité, une duplicité optique, une laideur; il y a plus, le beau pour l'intelligence se trouve violé par l'idée d'une coupole qui n'est construite qu'en bois et par d'autres inconvenances; et c'est ainsi que la laideur générale peut augmenter, lorsque l'idée du bon ou du convenable ne vient point compenser la laideur optique ou pour le sens de la vue. Mais comme il importe de ne jamais désassocier l'idée du beau pour l'esprit ou l'intelligence de l'idée du beau pour les sens, dès qu'il s'agit de l'appréciation du beau général, on doit reconnaître, tout en entrant dans cette question si importante du beau, que tout sujet ou objet devenant un sujet doit, pour faire éprouver le beau à l'intelligence, être lui-même *un*, c'est-à-dire constitué de toutes ses parties, sans qu'aucun autre

objet ou partie étrangère vienne apporter une seconde unité disputante avec lui; car cette seconde unité ne pourrait être perçue sans peine par l'esprit en même temps que l'unité principale. Les discordances intellectuelles, les contre-sens, l'altération enfin de l'intérêt principal sont donc des laideurs qui, comme les laideurs sensibles, ont pour cause l'absence de l'unité, et c'est pour cela que si souvent les choses simples agissent le plus puissamment sur tout notre être. Cette question du beau intellectuel doit donc être l'objet de la section suivante.

SECTION X.

L'UNITÉ CONSTITUANT LE BEAU INTELLECTUEL.

Le beau intellectuel ne saurait être autre chose que l'unité elle-même; et, pour dire autrement, ce ne peut être que dans l'unité que réside le beau pour l'intelligence, de même que ce ne peut être que dans l'unité que réside le beau pour les sens.

On peut encore rapporter au principe de l'unité ce qui a été dit quelquefois sur le beau; on a donc écrit : Il

n'y a beauté que lorsque l'intelligence qui juge l'œuvre y reconnaît l'intelligence qui a produit l'œuvre.

Il n'y a beauté que lorsque le sens qui perçoit le plaisir, résultat de l'œuvre, est en sympathie avec le plaisir qu'a éprouvé le sens de celui qui a produit l'œuvre.

Dans un tableau célèbre de Raphaël, la Transfiguration, il y a évidemment deux unités disputantes et affaiblissement d'intérêt l'une par l'autre; Raphaël aurait beau démontrer que le nouveau testament ne contredit point les deux miracles représentés simultanément par son pinceau (la guérison d'un possédé et la transfiguration de Jésus-Christ), il n'en résulte pas moins une division d'intérêt; et si, comme on le dit, ces deux scènes sont chacune des chefs-d'œuvre, leur association est une grande faute; mais le peintre n'était peut-être pas libre, et quelque bévue par ordre a peut-être passé par là.

Dans la *Phèdre* de Racine, il règne une merveilleuse unité; car, malgré le courroux de Thésée et l'intérêt qu'inspire Hippolyte, malgré le récit terrible, bien que trop étudié de Théramène, c'est toujours Phèdre qui est présente à notre esprit : changez cette heureuse, cette artistique économie, rendez plus dominant l'intérêt que l'on portera, soit à Hippolyte, soit à Thésée, etc., plus d'unité, plus de beauté.

Aristote était tout aussi bien avisé que ceux qui aujourd'hui le critiquent; il savait que la diversité, la duplicité, etc., de lieu, d'action et de temps, produiraient des variétés destructrices peut-être de la beauté à laquelle doit être voué le poète scénique. Cette doctrine d'Aristote, qui prescrit l'unité de lieu, d'action et de temps, provient d'un principe merveilleusement beau lui-même, pour ceux que ce principe importune. Cette doctrine a été et sera respectueusement acceptée par toute l'humanité, tandis que le sans-façon de ces critiques n'est qu'un expédient de leur esprit impuissant. Au reste, ces critiques n'ont pas su remarquer que la prescription d'Aristote n'était qu'un canon généralitaire, duquel il suffit de ne pas trop s'écarter.

On peut faire encore évaluer, à l'aide du principe de l'unité, mais par un questionneur étranger à la ville de Paris, la beauté du bâtiment des Invalides.

« Monsieur, il paraît que ce dôme est celui d'une église? — Oui, Monsieur. — Et ces bâtiments considérables, un séminaire? — Non, Monsieur. — Quelle est donc leur destination? — C'est un hospice d'honneur pour les militaires invalides. — Oh! oh! cette église est donc petite? — Non, Monsieur, elle est vaste, et elle est bien la maison du Seigneur; mais, Monsieur, j'ai pensé de prime-abord à faire un seul tout dans mon entendement avec ces

deux choses. — Monsieur, sans trop me fatiguer l'esprit, je répéterai avec tant d'autres que cet édifice est une fort belle chose. — Dites donc deux fort belles choses et non un tout ensemble vraiment beau, puisque chacune de ces choses prétend à un seul tout. — Je comprends maintenant; vous voudriez qu'on diminuât le temple et qu'on restituât ainsi à l'édifice l'unité de son caractère. Mais, que voulez-vous? Mansard a pu se tromper, et en voulant du fastueux (commandé probablement), il a pu, je n'en disconviens pas, blesser la simplicité, ou, comme vous dites, l'unité. »

Ajoutez de la variété à l'ordre toscan, le premier indiqué parmi les cinq ordres prescrits dans nos livres d'architecture, vous détruisez le caractère de son mode; de même l'ordre dorique doit rester moins varié que le corinthien. Enfin, changez les volumes, les espaces, c'est-à-dire les proportions, ce sera changer dans chacun de ces ordres leur caractère ou leur office de canon généralitaire; ce sera donc détruire leur unité, leur convenance ou leur beauté.

Variez davantage une bonne romance, une bonne élégie; variez la statue grave de Melpomène ou la marche des vierges Panathénées du Parthénon, vous braverez la convenance, vous détruirez le beau pour l'esprit, enfin vous produirez la laideur.

SECTION XI.

—

LA VARIÉTÉ N'EST POINT LA CAUSE OU LA SOURCE DU BEAU, C'EST UNE CONDITION SOUMISE AUX ORDRES DU BEAU. — ÉPISODES. — ORNEMENTS. — LE BON GOUT.

Rien de moins varié qu'un galimathias, et cependant c'est le produit d'une excessive variété.

Qui ajouterait de la variété aux tragédies grecques tuerait toute l'économie du poëme, l'abîmerait et en ferait peut-être une monstruosité.

Le nombre de variété est prescrit par la convenance, ou le bon, ou l'unité dans un tout, comme le nombre d'os dans un squelette.

Si, pour faire beau, il ne s'agissait que de faire varié, la recette serait facile; ce qui est difficile, c'est de ne varier qu'autant que le comporte et que le commande l'unité du sujet.

Ceux qui, par une préférence peu réfléchie, recherchent et enseignent à tout prix la variété comme cause première du beau, n'ont pas compris que l'unité implique l'idée de complet; aussi donnent-ils souvent à l'unité l'épithète de monotone.

Cependant une sphère de cristal n'est pas plus monotone ou laide qu'un prisme de cristal; l'un et l'autre n'offrent que la quantité de variété que comporte, que prescrit leur unité ou leur caractère *un*. Aussi, unité monotone est un non-sens; ce qui certainement est monotone, c'est une grande variété indépendante de l'unité. Dire qu'un édifice toscan est monotone par son peu de variété, et que c'est la variété de l'ordre corinthien qui rend celui-ci plus agréable que le premier, c'est presque énoncer une absurdité; autant vaudrait dire que l'Atlas portant le monde est une figure monotone, quand on la compare à la figure svelte et agile du messager des dieux.

Couvrez les murs d'un salon avec des marbres de toutes couleurs, et vous verrez les ravages de la variété lorsqu'on la soustrait à la loi de l'unité. Arlequin n'aurait-il pas imaginé son habit si bigarré pour se moquer, à Venise, de quelque prétentieux et mauvais coloriste? Et Pierrot n'aurait-il pas voulu en critiquer un tout différent par la monotonie de ses tons sans variété? En effet, Pierrot se montre au public étant vêtu de blanc, portant un chapeau blanc, et ayant la face toute barbouillée de blanc.

La question de l'unité disciplinant les variétés et imposant leur nombre peut être combattue et justement repoussée quelquefois par les narrateurs et

les romanciers restant toujours hors du domaine de l'art des poètes; mais cette loi est inhérente à la poésie, et par cela seul elle est sacrée; c'est ce qu'a bien compris, c'est ce qu'a révélé solennellement Aristote.

Une histoire mise en action, un roman, etc., ouvrages écrits en prose, ne sont ni une tragédie, ni une comédie; leur unité ou leurs trois unités ont une extension bien plus illimitée que n'en ont ces deux espèces de productions de l'art poétique, et même ce ne sont plus des unités, puisque plusieurs lieux, plusieurs époques, plusieurs actions peuvent y être admis; un grand nombre de coups y sont portés, mais ils sont faibles. Dans une tragédie, au contraire, dans une comédie, un poëme épique même, les trois unités sont nécessaires; elles seront très-circonscrites, afin de produire beaucoup avec peu et de frapper juste et fort comme à l'improviste.

Mais celle des trois unités qu'il importe le plus de respecter, c'est l'unité d'action. Combien s'amélioreraient certaines tragédies, si dans leur tout ensemble l'action secondaire, trop manifestée, excitant trop l'intérêt et apportant ainsi une unité disputante avec l'unité dominante du sujet et de la principale action voulue; si, disons-nous, cette action secondaire était réduite à l'état de variété convenable, et si, subordonnée, elle faisait ressortir, comme par

opposition, le caractère propre et *un* de ce sujet!

De même donc que l'ouvrier dans son art d'industrie doit savoir emprunter quelques prescriptions de la loi du beau à laquelle sont soumis les beaux-arts, de même le romancier, comme bien d'autres prosateurs, doit éviter de blesser le principe de beau ou cette unité qu'Aristote, au reste, n'a proposée que comme un canon généralitaire duquel il est convenable de ne pas trop s'écarter.

Mais plusieurs écrivains ont dit : Le beau, c'est l'ordre; le mot *ordre* n'est pas synonyme du mot beau, c'est une expression signifiant seulement une des conditions du beau, c'est-à-dire l'heureux système de dispositions et d'arrangements des parties ou des variétés du tout, que ce tout soit immobile ou qu'il remue ou progresse; or, cet ordre régnant sur les variétés est soumis au principe de l'unité et par cela même il produira le convenable ou le bon.

Les épisodes (ce mot provenant du grec, signifie *incidents;* on peut les appeler aussi *annexes*, *accessoires*, mais non *appendices*) sont des espèces de petites scènes, ou imaginées par l'auteur, ou obligées par l'autorité des récits consacrés; il faut donc les considérer comme des variétés qui, secondaires, doivent être toujours soumises à l'unité dont elles font aussi ressortir le mode. Les épisodes sont des particularités qui quelquefois reposent le spectateur

tout en le soutenant dans le sujet, et qui quelquefois ajoute du mouvement et de la richesse au tout ensemble. Les épisodes sont choses délicates, parce qu'il faut que l'artiste retienne son désir de beaucoup dire et de produire le plus d'effet possible (autrefois on disait bien ou mal épisodier un sujet). Les épisodes, les ornements et les accessoires devant donc être des auxiliaires de l'unité, ils ne doivent jamais la corrompre.

Tous ces détails, si bien décrits et étalés hors de propos par tant de poètes étalant aussi leur génie d'écolier, ne sont-ils pas des impertinences insultant au sujet et au bons sens? Pourquoi, vous qui êtes poètes et chargés d'appeler notre âme sur des moralités, faites-vous tout pour nous distraire de ces moralités? Ce sont, dites-vous, d'agréables variétés que vous croyez convenable d'imaginer. Non, ce sont de fatigantes discordances, ce sont des floritures (*fioriture*) qui rompent l'unité du chant; personne enfin ne saurait goûter un bon propos hors de propos. C'est pour cela que les plus jolis ornements de boudoir ne manqueraient pas de devenir une inconvenance, une profanation dans un lieu saint.

Un artiste ne doit pas se permettre l'addition du moindre ornement à la forme essentielle et nécessaire d'un objet, sans se rendre compte de l'utilité

ou de l'inutilité de cet ornement, et sans se rendre compte de sa vraie perfection ou de sa réelle imperfection, ce qui comprend sa juste expression ou signification; et cet ornement il doit toujours le considérer sous le rapport des deux conditions du beau, le beau intellectuel, ou la convenance, et le beau sensible, ou optique pouvant plaire à la vue, ou acoustique pouvant plaire à l'ouïe.

Pourquoi cette moulure, pourquoi ce feston, ces feuillages, ces enroulements de caprice, etc.? Dans quel but a-t-on ajouté à cet objet ces cannelures, ces torsades, ces quarts de rond et tant de prétendus embellissements autorisés souvent par le titre banal d'arabesques? Ces ornements sont-ils expressifs, convenables et optiquement beaux? ne sont-ils pas appliqués par la routine, la singerie, la frivolité, la prétention, etc.? Telles sont les questions que doit se faire tout artiste n'agissant jamais qu'à l'aide de la raison; et ces questions, les artistes de l'antiquité n'ont pas manqué de se les faire.

Dans le langage artistique, le mot *goût* seul signifie le sentiment dégustateur plus ou moins immédiat et instantané du beau, sentiment perfectionné par une culture spéciale, qui offrant réunies les comparaisons nécessaires pour nous déterminer dans la préférence pour ce qui est vraiment beau ou excellent. Enseigner le goût, c'est donc enseigner le beau.

Qui n'aperçoit pas à ce sujet que notre raison doit toujours dominer notre inclination native, si souvent faussée par les préjugés et aussi par l'enseignement, et comment ne pas reconnaître que ce sont surtout les novices dans l'art qui doivent se méfier de leur goût et se soumettre à une sérieuse réflexion? Bien des personnes, appréciant peu la simplicité, voudraient faire comprendre dans le goût un peu de la mode, un peu de cet esprit d'actualité, de nationalité, etc. Mais qu'elles le sachent bien, le beau est éternel et incorruptible comme l'esprit, comme la vérité, comme Dieu, artiste parfait de l'univers.

Le *goût* (par ce mot on entend dire généralement *le bon goût*) est ce divin privilége, cette glorieuse faculté résultant de la délicatesse du sentiment, qui n'approuve, qui n'admet que le beau et qui rejette ce qui est contraire à ce beau. Le goût se conforme par conséquent à la science et à la raison en repoussant ce que les élans imaginatifs et divaguants oû excentriques de l'organe ont manifesté. Le goût, c'est donc aussi la faculté de réduire à l'unité les éléments épars du beau et d'en composer un concert; le goût ou le bon goût, c'est la faculté de faire jaillir du chaos et des ténèbres l'ordre et la lumière. Ainsi cette question du goût et du beau, qui d'abord semble si ardue, si vague et si mystérieuse, peut être mise en relief, au grand jour, et peut aussi apaiser les

douleurs de l'esprit si souvent épuisé par l'incertitude.

C'est une chose dont nous ne pouvons nous défendre que cette force centrifuge de notre sympathie pour ce qui dans la nature ou dans l'art est beau, et cependant il faut que notre jugement ait prise sur ces attractions spontanées, et qu'un discernement sache faire le vrai triage. Il y a prétention à dire : Je suis ému par cet ouvrage, donc l'auteur est habile; je ne suis pas ému par cet ouvrage, donc je le condamne. La culture de l'art est donc un combat dans lequel l'artiste le plus vaillant doit être armé de toutes pièces.

Il reste à dire que dans la perception générale par le goût, est comprise la perception et par conséquent de la grâce; condition subtile, il est vrai, mais qui s'explique en disant qu'elle est le mouvement de la beauté. (*Voyez* Section 28.)

Si les beaux-arts sont des attractions bienfaisantes et magiques, liant entre eux comme une grande famille tous les peuples du globe, et cela parce que ces mêmes beaux-arts sont une langue universelle comprise par tous, il faut que cette compréhension, cette intelligence soit complète. Or, il est nécessaire qu'au sentiment du beau soit associée l'idée du beau, l'idée de son principe; c'est donc la culture du goût, c'est la connaissance acquise du

principe générateur du beau (l'*unité*), qui doit être considérée comme un des points essentiels de notre éducation.

La question du beau, question inévitable lorsqu'on traite des principales initiations aux beaux-arts, mais question éludée si souvent, on vient de s'efforcer de la résoudre en quelques articles compris dans les quatre sections précédentes. Ici, il convient d'indiquer les idées de quelques écrivains modernes sur ce point qui leur a semblé mystérieux. Mais auparavant, un mot sur l'opinion ou le système des pythagoriciens, qui depuis leur maître, un des plus anciens philosophes, ont dit que le nombre *un* expliquait ce que l'on doit entendre par le principe universel, ne sera pas de trop.

Si *un* est générateur de nos propres parties, il n'existe plus si ces parties existent, et s'il est générateur des nombres 2, 3, 4, etc., il n'existe plus si ces nombres existent. Ainsi l'unité est un principe qui subsiste comme *contenant*, et indépendamment des parties contenues; aussi est-ce l'unité (principe) qui prescrit selon le vrai ou le possible et qui commande le nombre des parties devenant des unités, et aussi leur caractère.

Quant aux modernes, Goëthe fait consister le beau dans l'expression. Il est dans le caractéristique. Schelling a dit : Le beau, l'infini, représenté

dans le fini; il a dit encore : L'art, représentation des trois idées (il entend dire l'art du beau) est une révélation de Dieu dans l'esprit humain.

On a dit encore : Le beau est pour l'artiste ce que la perfection spirituelle est, nous ne dirons pas pour un philosophe, mais pour un saint, un but qui recule à mesure qu'on s'en approche davantage, mais vers lequel on est sans cesse entraîné avec amour et par une force divine.

Quant à Tepffer, le peintre génevois, il lui fallait bien jeter çà et là dans son livre (publié en 1846) quelques citations sur le beau, mais la plupart de ces questions lui semblèrent trop élevées; aussi, comme le renard de la fable, il se dit : Tout cela n'est point mûr, passons.

SECTION XII.

—

LES OPPOSITIONS.

Ceux qui comptent beaucoup sur la variété pour obtenir la beauté, comptent beaucoup aussi pour la même fin sur les oppositions ou contrastes. Mais

ces contrastes si utiles pour faire ressortir les caractères auxquels on oppose aussi leur contraire, pourraient détruire la beauté s'ils apportaient des unités disputantes avec celle ou celles qui doivent dominer. Ainsi les oppositions font parfois l'effet du sel ou de fortes épices, qui l'un et l'autre effaceraient les saveurs précieuses des choses qu'on se proposait d'assaisonner. Il y a un milieu entre les contrastes douloureux et les analogies insipides.

Un peintre, qui, fidèle à sa recette, n'avait oublié de recourir aux oppositions, ne manque jamais de placer un brun à côté d'un clair, mais ses tableaux, ainsi mouchetés, étaient dépourvus de la variété, sur laquelle il comptait; ils offraient tous le même aspect.

Tout le monde sait que le noir fait valoir le blanc et que ce n'est pas sur la neige que ressort le mieux la blancheur d'un cygne. On sait encore qu'un personnage de théâtre, niais ou drôle dans ses malices, fait une opposition favorable à l'unité des principaux caractères sérieux de la pièce. Qui ne sait, de plus, qu'une draperie bleue peut aider à l'éclat et à l'énergie d'une draperie rouge et qu'une robe d'un azur tendre et rosé jaunit le teint d'une femme flétrie? Est-ce que dans un ballet noble et héroïque, on n'introduit pas quelques danses légères? Enfin des paroles gaies dans la bouche d'un prélat peuvent

ajouter à la gravité de son caractère. Mais ce que tout le monde ne sait pas, c'est que si l'opposition dépasse la dose, son unité déclarera guerre à l'unité dont le droit est de dominer, etc. Un géant gagne fort peu en se faisant voir à côté d'un vrai nain sur le même théâtre; ils y offrent deux spectacles distincts et ayant chacun leur unité dominante. On n'est pas sans avoir remarqué que le contraste d'un paillasse avec son maître peut être tellement grand, qu'au lieu de l'accepter comme une heureuse variété, le spectateur l'accepte pour unité.

Quand Horace recommande au poète un certain sel, il ne lui prescrit pas de renverser toute la salière. C'est encore parce que Boileau savait très-bien peser la valeur et apprécier la qualité des oppositions, qu'il fait dire plaisamment à table, au maître de la maison : « Aimez-vous la muscade? On en a mis partout. » Enfin, dans l'admirable fable par exemple, des animaux malades de la peste, La Fontaine, a voulu que ces oppositions fussent des variétés respectueuses de l'unité; partout c'est l'odieux privilége du lion qui domine.

SECTION XIII.

—

LE VRAI INSÉPARABLE DU BEAU : DEUX ESPÈCES DE VÉRITÉS DANS L'ART.

Le beau, a dit Platon, est la splendeur du vrai, et, ajoute saint Augustin, l'éclat du bon.

Serait-il mieux de dire : La fonction de l'art est de manifester la splendeur du vrai? Rien n'est beau que le vrai (car du vrai, surgit l'art). Mais le vrai n'est pas le principe du beau, puisqu'il n'en est que le fond et la substance; le principe du beau, c'est, il faut le redire, l'unité, puisque l'unité est la perfection, puisque c'est Dieu, perfection infinie vers laquelle nous tendons par nos espérances et par les manifestations de nos beaux-arts.

Si le vrai et le beau sont inséparables, ils n'en sont pas moins distincts; or, l'unité ou le principe du beau reste infini, éternel, au-dessus de toutes choses, l'infini étant Dieu lui-même.

Le *vrai* dans l'art est *inséparable du beau*, car si l'art doit rendre attrayant l'enseignement du bien, du bon, de l'excellent et par conséquent du meilleur

en toutes choses; si la nature met à notre disposition les moyens de produire cet attrayant, ce charme qui nous retient en présence des fictions formulant cet enseignement, l'artiste ne saurait réaliser cet attrayant, ce charme, s'il néglige la vérité inhérente au sujet ou à l'objet, ainsi que la vérité de la fiction. L'enseignement résultant des beaux-arts est donc une des conditions que réclame l'humaine perfectibilité.

Un peintre idéaliste et négligeant le *vrai*, ne doit pas être étonné, lorsque, croyant une figure terminée dans son tableau et pouvant être montrée à un connaisseur, celui-ci lui dit en la voyant : J'aperçois l'idée d'une belle figure; il vous reste à la rendre vraie.

Quoique la nature ne distingue point du beau le vrai; puisque le beau comprend le bon, il comprend nécessairement le vrai, cette distinction est d'obligation dans l'enseignement du beau; la définition que certains auteurs, d'après Platon, ont prétendu donner du beau en répétant qu'il est la splendeur du vrai, n'est pas une définition ingénieuse, c'est une subtilité qui ne saurait ici éclairer la question.

Certes, nous ne pouvons, par les beaux-arts, offrir que ce qui est présenté à nos sens et à notre esprit par la nature, toutes choses que nous appelons le vrai; mais quand ce vrai, nous le représen-

tons trié, complet ou *un*, nous représentons le beau, nous offrons l'idée du beau, nous produisons le beau par le vrai; cependant l'un et l'autre sont distincts, quoique nécessaires mutuellement; le vrai est la matière que le beau met en œuvre, l'art qui est par triage collecteur du vrai, absorbe en soi ce vrai pour faire ressortir le beau ou l'unité. Le beau est supérieur au vrai, car Dieu qui est le beau parfait et le modèle, est supérieur aussi au vrai, qui est absorbé en cette divine beauté, supérieure elle-même à toutes choses.

La nature ou l'univers c'est Dieu, Dieu est la vérité et Dieu est de plus la perfection, le beau, le modèle archétype enfin, mais inimitable. Ainsi, le vrai complet et beau semble identique. Comme il y a au-dessus du vrai beau accessible à notre intelligence, à notre esprit, un bien suprême vers lequel nous aspirons par un sentiment ou une sympathie qui est propre à notre être, l'art est là pour rendre formulé positivement le principe de ce beau suprême en produisant un reflet divin de ce beau.

Le beau, a-t-on dit, est l'unité du vrai, ou le vrai complet *un* et parfait; mais le vrai ainsi compris ou conçu, c'est l'être parfait, c'est Dieu. Or, par les beaux-arts, par leurs fictions d'après d'heureux choix, l'homme peut reflétér ce beau; Dieu a donc voulu que les beaux-arts pussent présenter à l'humanité des

réunions de triages faits parmi les beautés éparses dans la multitude des vérités de la nature, et que ce beau collectif fût offert dans des ensembles limités, et non dans des *touts* dont l'immense circonscription nous eût rendu difficile la perception du beau. Le principe du beau, c'est à l'art à le manifester, à le faire pénétrer dans l'âme par l'entremise de nos sens; et comme ce principe est la perfection, ce principe c'est Dieu.

Il n'y a rien qui soit entièrement vrai dans la nature, s'il n'est bon, et l'intelligence est toujours là pour percevoir ce bon : or, puisque ce qui est faux ne saurait être reconnu pour bon, tout artiste qui, abandonnant le vrai, mentirait aussi à la nature, prétendrait en vain à la manifestation, à l'enseignement de la beauté.

Il y a des laideurs qui sont commandées dans les œuvres d'art, et que nous devons cependant accepter parce qu'elles sont des vérités. Il nous faut donc trouver rationnel et poétique l'expression suivante : *Des martyrs beaux de leurs plaies.*

Il y a des sujets qui admettent comme nécessaires certains objets fort laids; tels seraient, par exemple, un homme en ivresse, en folie, un animal hideux, un désordre faisant mal à voir. Toutes ces choses, on ne saurait le nier, sont des vérités acceptables, étant des convenances constitutives du sujet,

il suffit de modifier artistiquement ces laideurs.

Combiner des arrangements de convention et devenir ainsi maniéré dans l'espoir d'obtenir le beau, c'est oser un odieux mensonge, c'est blesser la règle artistique du beau, qui toujours est inséparable du vrai, car l'art est un résumé de la nature.

Ce n'est pas tout d'avoir compris que le vrai sortant des mains de l'art est toujours beau, et que ce beau lui-même, lorsqu'il en sort, est toujours vrai, il faut de plus que les artistes se rappellent sans cesse que si la fiction seule, lorsqu'il en jaillit le naturel, nous fait tressaillir, ce n'est que quand ce naturel a été élevé jusqu'au beau par l'art, que notre âme, se sentant ainsi agrandie, s'élève vers l'archétype éternel, vers Dieu, maître et modèle de toutes les beautés.

Deux espèces de vrais ou de vérités sont imposées à l'artiste : premièrement, le vrai de représentation ou fiction ; c'est ainsi qu'un pied en peinture peut bien avoir l'apparence d'un pied et faire même illusion ; secondement, il y a le vrai collectivement naturel ; c'est ainsi que ce même pied, quoique faisant illusion, ne serait pas vrai cependant, s'il n'appartenait pas à l'espèce de la figure où il se voit ; il sortirait de l'harmonie et semblerait faux à un naturaliste éclairé. Combien est délicate et importante cette question si souvent confondue et perdue

dans les difficultés techniques de l'art! Ce sont donc ces deux espèces de vérités distinctes qui composent le vrai artistique comprenant nécessairement le naturel et le beau; et, ici, il ne s'agit point encore de la question du vraisemblable.

Un connaisseur, persuadé que la justesse de représentation est une chose fort différente du caractère généralement vrai, que l'artiste doit donner à la chose qui fait l'objet de l'imitation, pourra dire en présence d'un tableau représentant un oiseau : Cet oiseau est peint de relief; son plumage est d'une grande vérité; les détails de ses pattes, de sa tête, sont fictionnés fidèlement; enfin, à son aspect, tous les spectateurs sont trompés optiquement. Pourquoi donc dois-je réclamer dans cette œuvre d'un habile pinceau une vérité qui lui a échappé? C'est que la pose de cet animal n'est pas juste; c'est que le mouvement qui lui est propre n'est pas exprimé; enfin, c'est que cet oiseau semble copié d'après un modèle mal empaillé. On a donc été vrai comme coloriste, comme optico-graphiste et comme praticien, mais on n'a pas été vrai comme naturaliste.

Racine ne nous peint-il pas avec la vérité artistique dans le récit de *Théramène*, lorsque ce confident d'Hippolyte vient débiter ce vers imitatif :

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Combien de gens sont extasiés, parce que le ciseau du statuaire a rendu avec vérité la draperie de cet apôtre? Le marbre, disent-ils, est assoupli. Il est converti en étoffe. Cette assertion est juste, mais cette draperie n'est pas vraie, puisqu'elle n'est pas convenable, car jamais homme vivant ne pourrait remuer étant emmailloté ainsi dans cette grosse étoffe, dont la forme ou la coupe ne se comprend pas du tout.

Prétendre au titre d'artiste et se trouver fort content de soi, parce qu'on a été très-vrai dans la fiction d'objets incomplets ou dont la vérité a échappé, est une folie de la vanité.

Bien imiter ce qui est mal choisi, l'individu modèle n'étant pas vrai selon la nature, ce n'est pas atteindre le but de l'art, car l'art n'emploie l'imitation que comme moyen, le but étant le beau comprenant la vérité générale, et par conséquent le bon. Il y a le vrai individuel, il y a aussi le vrai beau, c'est-à-dire le vrai élevé au degré que comporte le mode de l'œuvre. Mais, bien qu'il soit dit ici que le vrai de fiction n'est pas le but, il ne faut pas perdre de vue l'obligation de constituer ce vrai à l'aide de la science. Si donc le peintre, par exemple, admet le vrai, il doit admettre l'obligation et la nécessité de mesurer par tous les moyens possibles; or, mesurer, c'est procéder très-exactement, très-

ponctuellement, et la géométrie seule conduit à l'exact. Toute fiction est fausse, quand elle est inexacte, et si une fiction peut rester artistique lors même qu'elle ne fait pas illusion (car l'illusion n'est pas le but, mais un moyen de l'art), elle n'en est pas moins soumise à la loi du vrai obtenu par l'exact et le ponctuel. Un grand nombre d'illusions optiques et acoustiques ne sont pas artistiques du tout; elles restent dans la catégorie des industries ingénieuses.

Quelque médiocre que soit le sujet, son exposition devenue artistique doit offrir les beautés de l'art, en sorte que l'ouvrage aura de la beauté, quoique le sujet en soit presque dépourvu; et si ce sujet laid par lui-même était d'obligation, les beautés de l'art feraient compensation, et le caractère artistique serait apparent dans l'ouvrage.

De ce qu'il n'y a point de beauté dans l'art sans la vérité, il ne s'ensuit pas qu'un ouvrage soit beau par cela seul qu'on y aura apporté une vérité individuelle sans convenance et contraire à la dignité de l'art. Les moutons de nos poètes au dix-huitième siècle étaient bien savonnés, doit-on aujourd'hui, pour être plus vrai, les représenter tels qu'ils sont assez souvent, c'est-à-dire fort crottés?

Les Jupiters et les Apollons sont trop loin, dit-on, de notre époque; mais il ne s'ensuit pas que nos artistes épris du vrai, doivent choisir pour modèle de

l'espèce des individus dégradés, laids, et ne vivant qu'à moitié ; la beauté physique et morale de l'homme n'est donc jamais manifestée avec une vérité complète que dans les œuvres des beaux-arts.

On ne peut pas faire le fac-simile d'une tête humaine sans le secours artistique, mais on peut faire le fac-simile ou la vue vraie d'un édifice sans qu'il soit besoin, pour ainsi dire, de ce secours artistique. Cette différence, facile à comprendre, et qui doit faire rejeter l'emploi du mot, vue d'une tête, ne semble pas l'être cependant par les personnes qui rangent le portrait parmi les œuvres les plus faciles et les plus vulgaires du pinceau. Qu'elles observent donc qu'une maison n'a qu'une façon d'être, quel que soit le jour qui l'éclaire, mais qu'une tête a plusieurs façons d'être. Cette bouche, par exemple, offrant successivement trois ou quatre émotions et expressions différentes, comment le copiste les fictionnera-t-il sur son tableau, si, n'étant pas véritable artiste, il ne sait pas adopter et fixer dans son œuvre (puisqu'il ne produit qu'un seul portrait de l'individu) la seule façon d'être que requiert l'unité du sujet, sujet qui doit toujours devenir un enseignement?

Une dame du haut parage se faisant peindre, exigeait en vain de l'artiste une certaine couleur à la mode pour la robe fort apparente dans le tableau. Voici comment se termina le colloque : « Enfin,

Monsieur, votre résistance me surprend, car je vous paie. — C'est pour cela, Madame, que je fais tout pour que ce portrait vous fasse honneur en faisant honneur à l'art. »

C'est faute de définir les arts, qui tous sont des conducteurs de la beauté jusqu'à l'âme par nos sens, que certains artistes croient qu'il leur est suffisant d'indiquer seulement une idée, méprisant, disent-ils, ce qui est matérialisé. Cependant c'est la vérité sensible, c'est la fiction corporelle qui d'abord nous touche, agit vivement sur nos sens et acquiert toute sa puissance; lorsque des moyens rendus convergents par l'art arrivent au foyer, ils font sur l'âme une violente impression. Ainsi l'artiste, on ne saurait trop le répéter, doit avant tout connaître l'art.

Une grande question fait partie de la connaissance de l'art, c'est la question de la fiction complétement artistique d'une chose et de la donnée de cette chose. Produire l'idée d'une chose, ce n'est pas produire seulement la fiction d'une chose.

Pourquoi le peintre Francia, accouru à Bologne pour voir la sainte Cécile que Raphaël venait d'y envoyer, reçut-il un coup mortel en admirant ce chef-d'œuvre? Ce ne fut pas parce qu'il se sentait incapable d'indiquer avec sentiment une aussi belle figure et d'en donner seulement l'idée, non (et Ra-

phaël lui rendait justice quand il disait qu'il ne connaissait pas de Madones plus saintes et plus belles que celles peintes par ce Francia Raïbolini). Ce fut donc parce que la fiction dans cette figure si admirable, en effet, avait une puissance artistique à laquelle Francia ne savait point atteindre. Cette tête inspirée, ces yeux dirigés vers le ciel, d'où Cécile entendait le concert des anges, cette action des mains de la sainte laissant échapper dans son extase l'instrument de musique qui venait d'accompagner ses chants de louanges, tout cet ensemble enfin, Francia en eût pu concevoir, en eût pu donner la poétique idée; mais cette force de fiction, mais cette éloquence graphique répétant la vie, ces secrets enfin que Rapaël devait aux savantes leçons de Perrugino, son maître, habile en géométrie artistique, Francia ne les possédait pas.

C'est donc à cette force de fiction que doivent prétendre les élèves avant de prétendre aux inspirations qu'ils espèrent trouver comme autant de richesses nécessaires, soit en Italie, soit en présence des beaux modèles naturels ou artistiques de tous les pays. Bien des artistes sacrifient trop la fiction; c'est ainsi qu'ils délaissent, soit le coloris, soit le dessin, soit tout autre moyen de fiction; cependant, ils ne sauraient l'ignorer; le beau une fois conçu, il faut le réaliser.

Les Grecs, tout en reconnaissant la nécessité de faire obéir l'art au principe éternel du beau, ne manquèrent pas dans les images qui retraçaient les personnages des temps héroïques de rappeler la structure de l'homme non façonné encore aux modifications de la belle gymnastique; de là cette individualité sur la figure de Thésée, ce premier roi d'Athènes et vainqueur du Minotaure, individualité exprimée sur ce héros sculpté dans le fronton du Parthénon, et peint dans un tableau retrouvé à Herculanum, tableau où toute la disposition et tout le style est d'ailleurs conforme au beau.

Plusieurs images chrétiennes du moyen-âge et de la renaissance, pour faire prédominer l'âme sur le corps, sacrifièrent souvent ce que celui-ci devait offrir de beau; cependant l'art primitif chrétien, guidé par l'antique mythologie, avait été plus rationnel : aussi la beauté des saints sur les peintures et les sculptures de ces temps primitifs de la chrétienté signifiait-elle leur céleste triomphe : l'image de l'étisie ne sera donc jamais l'image vraie de la béatitude ascétique.

O académies artistiques de l'Europe, quand cesserez-vous d'être comme les corps-de-garde d'un cordon sanitaire qui, isolant nos écoles maladives, les privent ainsi du contact bienfaisant de la philosophie, cette garantie des artifices de la corruption?

Quand deviendrez-vous au contaire des jurys libres, provoquant dans tous les temps avec l'autorité l'application de la loi éternelle du beau?

SECTION XIV.

NOMBRE DES BEAUX-ARTS. — POURQUOI ILS SONT APPELÉS BEAUX-ARTS. — DES MOTS ARTISTE, ARTISTIQUE. — RAPPORTS DES BEAUX-ARTS ENTRE EUX.

La nature, qui a donné à l'homme tous les éléments nécessaires pour progresser vers sa destination, et pour servir sa perfectibilité sociale, lui a nécessairement accordé le nombre complet des beaux-arts qui, chacun en particulier et collectivement, ont la faculté de convertir en principes et en exemples sensibles le principe et les exemples métaphysiques du beau.

Les hommes ont-ils compris ce bienfait? Le caractère très-imparfait de nos institutions n'est pas propre à le faire croire.

Les beaux-arts sont au nombre de sept : la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique.

L'expression *beaux-arts* est très-convenable; aussi chacun d'eux peut-il être appelé art *bellissime* ou art de beauté, puisque leur fonction est de manifester et de produire le beau et son principe. Si on les a appelés *arts libéraux*, c'est que dans la basse latinité on avait désigné sous ce nom quelques-unes des sciences les plus importantes et les plus dignes d'être cultivées par les citoyens libres. Ces sciences sont la dialectique, la médecine, la jurisprudence et autres dont le nombre dépasserait de beaucoup celui de sept.

Le titre d'artiste est applicable seulement à celui qui s'adonne à la culture des beaux-arts ou qui exerce un des beaux-arts, un des arts bellissimes. Ainsi le terme artistique est réservé pour exprimer le caractère de tout ce qui se rapporte aux beaux-arts, comme le terme artiel peut être réservé pour exprimer le caractère de tout ce qui se rapporte aux arts industriels et mécaniques; l'artisan ne doit donc point usurper le titre d'artiste.

L'imperfection de nos vocabulaires est une des causes de la principale confusion des idées au sujet des beaux-arts et des arts d'industrie; c'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que le peintureur étant le plus souvent appelé peintre, croit pouvoir s'appeler artiste et donner à ses peinturages le nom de peinture.

Chacun des sept arts se rapporte et tend à la même

fin; et cette fin, c'est l'enseignement du beau, c'est le perfectionnement de l'espèce; c'est par conséquent l'étude des merveilles de Dieu et de son principe éternel; étude qui conduit à l'adoration de l'auteur de toutes les merveilles et du seul modèle infiniment parfait.

Si le bel art de la poésie n'est pas admis aujourd'hui dans le grand ensemble artistique que prétend représenter à l'Institut de France la classe des beaux-arts; si c'est à la classe dite de l'Académie française que figure cet art de la poésie; si, de plus, le même institut, après avoir admis dans son sein la mimique, ne veut plus qu'elle y soit représentée; si enfin on n'y appelle point la gymnastique, c'est que là comme ailleurs domine encore la confusion et la routine, c'est qu'on s'y est organisé pour d'autres fins que pour des intérêts moraux et sociaux.

Ceux qui n'ont pas cru devoir placer la poésie au nombre des sept arts bellissimes ont été retenus par l'idée que cet art ne dépend nullement de l'adresse de la main; cependant l'architecture serait dans le même cas que la poésie; et au médecin Perrault, auteur de la colonnade du Louvre, on pourrait refuser le titre d'artiste, puisqu'on n'a pas la preuve que la coupe des pierres ait été partiquée manuellement par lui. Quant à Homère, ce prince de la poésie, il n'a rien composé non plus, rien imité avec la main. Oui,

la poésie a sa place au milieu des six autres arts, et de là elle semble leur donner le ton, elle leur rappelle les leçons divines et sociales qu'ils ont mission d'enseigner, le ciel les ayant faits dépositaires du principe sacré du beau; la voix d'Homère ne commande-t-elle pas à tous les artistes? Aussi quand Phidias interrogea Homère, celui-ci lui répondit en artiste : « Oui, au sein de la poésie règne un foyer incandescent, et ce foyer, c'est l'âme des beaux-arts. »

Par la puissante réunion des sept arts, tous les exemples sensibles et intellectuels de la beauté se présentent à l'envi pour nous rappeler à la vertu et pour entretenir en nos cœurs le feu de l'amour de Dieu, et de là l'amour de l'humanité ou de la charité toujours collaboratrice des efforts et des progrès félicitaires de l'espèce.

La tradition a plus d'une fois rappelé le symbole de l'union des sept arts *bellissimes* ou arts de beauté; et la Bible nous fait voir tout l'enseignement artistique voulu par le roi David et par Salomon; ils donnèrent l'exemple de cette réunion artistique des œuvres de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la poésie, de la musique, de la mimique et de la gymnastique.

Quant au chandelier à sept branches, quant aux sept merveilles du monde et à d'autres choses d'une haute importance auxquelles le nombre sept fut

affecté, elles nous rappellent que ce nombre consacré aurait pu, dans la haute antiquité, être affecté également aux beaux-arts dans les initiations, nombre mystérieux qui ne pouvait être sans profanation révélé au public par des écrits.

Si la gravure pour estampes, gravure qui n'est qu'un résultat polygraphique de la peinture, l'institut en fait une section, comme si c'était un art de plus différant absolument et indépendant de ce dernier, cette distinction n'est pas sans inconvénient, puisqu'elle semble désigner comme principal un art qui dérive de la peinture.

Les sept arts particuliers composant l'ensemble artistique le constituent donc complet ; aucun autre art n'y saurait être ajouté, aucun n'en saurait être retranché. C'est de cet ensemble imposant qu'on a eu la pensée, d'instituer en France le Grand-Opéra, appelé aussi le théâtre des arts, parce qu'il les met tous sept et simultanément à contribution.

Les beaux-arts se donnent tous la main ; ils s'entr'aident, s'associent et réunissent comme sous un seul enchantement la puissance de leurs moyens en réunissant leurs utiles leçons du beau.

Pourquoi diront quelques critiques, ne voit-on pas figurer parmi les arts de beauté (ou les beaux-arts) ceux qui s'adresseraient au toucher, au goût et à l'odorat? On peut d'abord répondre que la sculp-

ture offre au toucher quelques-unes des beautés de forme produites par cet art, et ensuite que la poésie peut par ses descriptions rappeler le charme des saveurs et des odeurs ; mais ce qui rend nulle cette objection, c'est que ceux qui apprêtent les parfums et les mets offrent tous les jours des chefs-d'œuvre destinés à être tout d'abord reconnus tels par le goût et par l'odorat.

Ainsi le principe du beau étant le même par rapport à nos cinq sens, il suffirait pour procurer l'intelligence du beau et de son principe, de s'adresser seulement à la vue et à l'ouïe.

SECTION XV.

QUAND ET COMMENT ONT PRIS NAISSANCE LES BEAUX-ARTS.

Les beaux-arts sont nés du besoin de compléter et de perfectionner les arts industriels.

Les images astronomiques, agronomiques, les signes mythologiques, historiques, etc., tous exprimant des idées utiles, tous signes offerts à la con-

templation des peuples devaient être rendus beaux pour être vénérables ; ils attendaient donc le reflet divin des arts dispensateurs du beau.

Dans le nombre des signes utiles étaient nécessairement comprises les représentations héroïques et divines, signes qu'il importait de rendre attrayants par leur beauté ; de là l'unanimité d'opinion sur la nécessité du principe du beau appliqué aussi et avant tout à la poésie, à la musique, à la gymnastique ; il restait à compléter le beau par le vrai ; mais le grandiose, l'élégance et la richesse poétique étaient trouvés.

Ce n'est donc qu'en Grèce, il faut le reconnaître, que commença l'existence première et réelle des beaux-arts, puisqu'en Grèce l'art sut bientôt ne faire qu'une seule chose du beau et du vrai.

L'art proprement dit a donc pris naissance lorsque la pensée est venue de servir la religion et la patrie par des fictions qui, devenues aussitôt sacrées, rendirent nécessaire le principe du beau et par conséquent du vrai, dans le grandiose et le majestueux, et malgré les imperfections de l'œuvre. Ainsi, bien que les signes conventionnels d'une langue sacrée aient été multipliés antérieurement, ces signes ne constituaient point encore l'art.

On a dit : Les besoins du sentiment du cœur, de l'âme, tout ce qu'il y a de vif, d'ardent, de géné-

reux et d'exquis en nous-mêmes, s'est réuni pour donner naissance aux arts proclamés beaux entre tous. Cependant une autre origine doit leur être attribuée : c'est leur éloquence spéciale, éloquence qui les fit reconnaître comme étant les plus puissants reproducteurs et démonstrateurs du principe du beau, principe qui est l'unité.

On chantait dès les temps primitifs de l'art les sentences de la poésie morale et religieuse, et les vers ainsi que les idées qu'ils exprimaient étaient pleins de beauté. Les danses et les marches les plus nobles, les plus belles de l'art gymnastique accompagnaient ces chants : aussi David, roi, exécutait-il pieusement ces marches gymnastiques et sacrées devant l'Arche d'alliance portée au milieu des peuples saisis de respect.

Avant le perfectionnement de l'architecture, les édifices proclamaient déjà la gloire des dieux ; les couleurs symboliques y étalant leur éloquente beauté, étaient associées à celles de la statuaire déjà imposante elle-même et divinisée.

La grandeur et l'infaillibilité de l'opticographie linéaire (que nous appelons le dessin linéaire ou le trait) l'ont fait considérer dès les premiers âges du monde comme une langue sacrée, dont l'enseignement et l'usage devaient être réservés aux prêtres et aux initiés. L'art surgissait radieux de beauté ; et

l'humanité entière, représentée par ces nations primitives déjà avancées, s'efforçait de faire écho avec la magnificence et les charmes des merveilles de Dieu. L'art n'attendait donc plus que les naïvetés magiques, la force d'expression, et les charmes apportés par les Phidias, les Appelles, par les poètes, les gymnastes, etc.

De même qu'Homère, un des plus anciens poètes, est un des poètes le plus près de la beauté, de même les très-antiques monuments de la sculpture, de l'architecture, etc., sont d'autant plus élevés dans leur style, et d'autant plus créateurs des archétypes de la haute beauté, qu'ils sont plus anciens. Champolion disait que les très-anciens débris de monuments, débris que l'on trouve parfois comme pierres employées dans les temples de l'Egypte, indiquent d'autant plus de beauté artistique que leur antiquité est plus reculée. Cette simplicité majestueuse et imposante sur tant de primitifs monuments, ce laconisme puissant et plein de dignité, ce magique artifice enfin qui exprime plus qu'on ne montre, ne sont-ce pas les conditions les plus fondamentales et les plus difficilement obtenues dans les productions de chacun des beaux-arts?

La simplicité primitive que nous remarquons dans les productions de l'art n'est point l'effet de l'ignorance, mais du savoir; la profusion des modernes,

au contraire, n'est qu'une routine et n'est point le résultat de leur savoir. Ainsi l'enfance de l'art ne doit pas être toujours appelée barbarie, car la vraie barbarie dans les œuvres d'art ce n'est pas leur pauvreté, c'est leur corruption.

Pourquoi la physionomie de toutes les productions grecques, en sculpture, en peinture, en architecture même, etc., est-elle si différente de la physionomie des productions artistiques chez les modernes? Pourquoi cette sobriété, cette économie, ce laconisme chaste, cette grave décence si charmante dans l'art grec? C'est que les Grecs savaient tous que le langage des beaux-arts étant sacré, il doit différer du langage profane. Or, c'est ce langage profane que poursuivent presque toujours les modernes, parce que presque toujours les prescriptions qui imposent et profitent aux artistes sont celles de la mode et de la fantaisie en vogue ; ce ne sont point celles du principe sacré du beau.

Tout le monde s'accorde à reconnaître que les Grecs ont toujours raison, même dès leurs premiers pas, et cela parce que tous se sont dirigés d'abord dans la vraie voie de l'art; cependant les amis du style de la renaissance veulent trouver des types dans ce même style; mais on n'y aperçoit que des essais bien incertains pour allier la naïveté à l'art social chrétien. L'école grecque primitive, ou, pour parler

plus chronologiquement, les écoles artistiques de Phidias et de ses contemporains, sont donc les sources pures où nous devons puiser les vraies doctrines, non en tâtonnant sous l'influence de nos préjugés, de nos singeries, mais sous l'influence de la vraie philosophie de l'art, quel que soit le sujet, profane ou religieux, etc.

Oui, les Grecs ont toujours raison; et, quoi qu'en disent leurs détracteurs intéressés, ce n'est pas seulement dans l'antiquité qu'ils ont raison, ils auraient encore raison aujourd'hui.

D'où vient le respect incessant pour le principe du beau et du convenable pendant toute la durée de l'art antique? L'instruction était-elle donc une institution, et la crainte retenait-elle les initiés dont toutes les œuvres auraient été soumises au contrôle de la censure? Le silence des écrivains sur ce point est bien triste.

Une réponse assez favorable se présente cependant à l'esprit. C'est que chez les anciens, la sculpture, la poésie et les autres beaux-arts étant chose sacrée, aucune profanation ne pouvait être excusée, on pourrait même dire tolérée, puisqu'en ces temps-là on trouvait sans valeur l'estime que certains critiques eussent pu porter à la fantaisie des artistes et à leur adresse, en fait de modes ou de conventions d'époques.

C'est parce que l'art est *un*, qu'il embrasse toutes les époques, toutes les religions, toutes les civilisations.

Si quelque sculpteur grec des beaux temps de l'art reparaissait au milieu de nous, la même majesté, la même poésie laconique, sublime et instructive, reparaîtraient aussi sur nos images en relief ou autre; que ces images aient trait à notre religion ou qu'elles aient trait à notre histoire civile; enfin, cet artiste grec exercerait l'influence de son goût excellent, même sur nos objets d'industrie, nos ustensiles, nos ornements décoratifs, etc. Espérons que parmi nous surgira un si désirable revenant.

Une vérité que les modernes n'aiment point à entendre, c'est que, quand l'art n'est encore qu'à son premier état d'enfance, il est chaste, parce que peu d'initiés s'en occupent; alors il existe réellement et il est très-honoré. Mais quand l'art est profané par un grand nombre d'audacieux, leurs productions n'ont point de chasteté; elles sont bientôt toutes d'industries, et, quoiqu'agréables, leur corruption les éloigne de tout caractère de morale et de sociale utilité.

Dans les périodes tardives où les artistes servent la corruption, les nations ne portent à l'art aucune estime; car l'art qui ne peut naître et ne peut vivre glorieusement que de l'amour du beau et de la

vertu, leur semble être resté dans le chaos, et cela parce que les manières viciées de la mode dominant à ces mêmes époques, sont, aux yeux des faux connaisseurs, un signe certain de virilité.

Ainsi, quel que soit aujourd'hui l'état de l'art, nous devons être persuadés qu'il n'est pas à créer, mais à instituer, et que c'est dans l'époque de sa virilité chez les Grecs, et même antérieurement à cette virilité que nous devons l'étudier.

SECTION XVI.

LA PEINTURE.

Puisque chacun des sept arts constituant le grand ensemble artistique est une spécialité distincte, il faut que toutes les conditions essentielles et fondamentales de chacun de ces mêmes arts soient respectées, pratiquées et mises en évidence. Ainsi, on ne saurait, par exception, négliger en peinture, par exemple, soit le coloris, soit le dessin, soit toute autre partie, sous le prétexte qu'il est bon de

favoriser l'exaltation de l'artiste en la partie seulement avec laquelle il sympathise le plus. Il faut donc absolument la beauté du coloris, comme la beauté du trait, de la forme, etc. C'est ainsi qu'en musique il faut celle des sons, celle de la mélodie, de l'harmonie et des autres conditions de cet art.

Toujours confondre, lorsqu'il s'agit d'appréciation d'œuvre d'art, la célébrité avec l'excellence, ou le but qui est l'enseignement du beau et de son principe, c'est desservir ceux qu'on veut absolument encenser. Que nous fait, par exemple, à nous public, la vogue d'un artiste très-habile coloriste, s'il a triomphé malgré ses incorrections de dessin, incorrections enlaidissant les figures ou tout autre objet exposé dans son œuvre; et comment le justifierait-on, en disant que, s'il eût couru après la correction du dessin, il eût refroidi son génie de coloriste? L'art complet serait donc une chimère, il n'aurait donc point son unité. Enfin, les beaux-arts auraient donc été accordés à l'homme, non pour le perfectionner, mais pour le détourner de la vérité et pour servir sa vanité.

Non, ce ne sera pas parce qu'on permet aux critiques courtisans du coloris de railler les Hébés, les Neptunes, les Hamadryades, etc., de l'ancienne mythologie, qu'on leur accordera le droit d'exclure aujourd'hui de nos écoles l'étude de l'antique! Non,

ils ne leur appartiendra jamais de déprécier l'art grec, et l'excellence des doctrines artistiques aux temps de Périclès et d'Alexandre ! Certes, aux concessions qui leur sont faites à propos des êtres mythologiques, sont annexées des réserves que probablement ils feignent de ne pas comprendre.

On peut définir la peinture comme la poésie; la peinture est donc l'art de dire aux hommes, par d'excellentes fictions, les plus belles et les meilleures choses, et cela dans le langage le plus clair et le plus puissant du pinceau.

L'imitation obtenue si heureusement par la peinture n'est que le moyen de cet art; son but, c'est la beauté.

La loi divine de l'unité ne saurait être mieux enseignée que par la peinture, laquelle peut fournir plus d'exemples de ce même principe que les autres beaux-arts. Les grandes conditions artistiques sont très-nombreuses dans la peinture, et la permanence des exemples et des comparaisons en cet art, dont les moyens d'ailleurs saisissent et pénètrent rapidement l'esprit et les sens, agissent utilement à la fin sur tous les cœurs.

La peinture, par ses délinéations animées, par ses couleurs créatrices, et fictionnant le relief, bien qu'elles soient impalpables étant apposées sur une superficie plate, offre des tableaux du beau. La

peinture a une obligation spéciale, celle de reproduire les beautés des couleurs de la nature; aussi les matières qu'elle emploie doivent-elles, autant que possible, être inaltérables.

Un amateur qui dessine faux, qui barbouille par routine, et peint en laid tout ce qu'il copie, a beau dire : J'ai réussi comme amateur, on a pitié de lui, parce qu'il se permet de toucher à un art de beauté, à un art sacré, qui jadis n'était exercé que par des hommes philosophes, et qu'on ne devrait confier de nouveau qu'à des initiés, tous sages, tous indépendants et bons citoyens.

Deux gens de campagne examinant les anciens tableaux de la galerie du Louvre, l'un appelait l'autre en lui criant sans malice : Viens donc, en voilà de bien plus vilains par ici : Est-ce le paysan ou l'artiste qui avait tort? C'est un des deux, assurément. Peut-être que cette remarque toute naïve, ce paysan l'appliquait aux morceaux les mieux peints.

En Grèce, aujourd'hui, sur le mont Athos, les peintres sont encore appelés docteurs : la justesse de ce titre, saint Basile la reconnaissait, lorsqu'en présence des nobles et chastes images du pinceau chrétien, il disait, d'après Aristote, que les peintres font autant par leurs tableaux, que les orateurs par leur éloquence.

La peinture est constituée de cinq grandes condi-

tions : 1re, la composition ; 2e, le dessin ; 3e, le clair-obscur ; 4e le coloris ; et 5e, la touche. Ces cinq grandes conditions doivent offrir la vérité et la beauté ; vérité, c'est-à-dire construction ou formation vraie, par graphie préparatoire de l'objet, et association vraie de ces objets ; de plus, la justesse de leur représentation ou fictions selon leur position et situation, soit aux choix des objets, soit à la disposition de leur ensemble. Quant à la beauté, elle doit se manifester sur la vue et sur l'esprit.

L'ordre selon lequel sont ici énoncées les cinq conditions de la peinture, est plutôt celui selon lequel procède l'artiste pour exécuter son tableau que l'ordre des études successives que doit poursuivre l'élève. L'élève qui ignorerait le dessin, le coloris, etc., ne saurait pas réaliser une composition, et produire une esquisse peinte de cette composition.

La composition devant toujours comprendre la vérité ainsi que la beauté, s'obtient, quant à la justesse de représentation, par des moyens certains ; ce sont ceux que fournit la science appelée communément perspective, laquelle s'applique aux lignes, aux tons, aux teintes et à la touche. Quant à la beauté de la composition, elle est démontrable et praticable à l'aide du principe de l'unité.

L'artiste ne saurait procéder à la composition sans concevoir un ensemble ou un tout ayant précisément

le nombre de ses parties constituantes. Or, l'ordre selon lequel se présente ses parties doit rendre très-compréhensible le sujet, et c'est lorsque cet ordre a été observé, qu'il y a composition. Ainsi, le meilleur ordre dans l'ensemble et les parties est la condition fondamentale de la composition ; et comme le nombre des parties est plus ou moins grand, la combinaison faisant obtenir le meilleur ordre est plus ou moins difficile, puisqu'il faut obéir : 1° au beau intellectuel ou convenance, et 2° au beau sensible, c'est-à-dire pour la vue ; de cette combinaison dépend en grande partie la beauté de tout l'ouvrage.

Ainsi le dessin ou la justesse graphique appliquée à la figure humaine comme à tout objet inanimé, est démontrable. C'est une ridicule pauvreté que l'absence pendant un long intervalle chez les modernes des moyens positifs pour représenter par les lignes et par les tons l'ensemble et les parties de la figure humaine. On a donc été privé trop longtemps de la science ou de l'art par lequel se répètent les mesures apparentes de tous les corps selon les lois antiques de l'opticographie, lois qu'on avait fait connaître à Raphaël. Il semble inutile de dire ici que de toutes les formes vivantes, c'est celle de la figure humaine que le crayon ou le pinceau a le plus de peine à saisir, et que les élèves, dans la plupart des étudoirs, ne se livrent guère à d'autres exercices,

pendant tout le cours de l'année, qu'à ceux qui sont nécessaires pour bien représenter le modèle vivant.

La vanité des peintres leur fait trop souvent dire qu'on dessine juste quand on aime les belles formes; ils se trompent, car, pour dessiner juste, il faut pratiquer la géométrie, qui est la science des étendues et qui enseigne comment et de combien ces étendues, si souvent raccourcies à notre vue, doivent diminuer d'apparence sur le tableau.

Il faut donc une grammaire des lignes en dessin, grammaire sans laquelle la faillibilité de notre vue ferait commettre au crayon mille contre-sens.

De même donc que le professeur de musique démontre instrumentalement la justesse d'un ton et d'un temps, de même le professeur de dessin peut et doit démontrer instrumentalement la justesse d'une ligne, soit que cette ligne doive être répétée dans l'image selon sa réelle proportion, soit que l'image doive n'en offrir qu'une apparence quelconque. Nous devons donc tous, dans notre éducation, apprendre la science appelée le dessin linéaire.

C'est lorsque l'homme est en travail de production par les beaux-arts qu'il doit surtout employer l'unité de force de tout son être; il manquerait donc à ce devoir si, au sujet du dessin, par exemple, il traçait, il fictionnait sans employer la vue de son esprit.

On a dit : Celui qui a l'esprit géométrique surpasse, dans quelque genre que ce soit, ceux auxquels cette faculté manque.

Voltaire a dit : Il y a une géométrie cachée dans les arts de la main, comme une logique dans la langue.

Un mensonge en dessin est une grande faute, car si la peinture est un art divin, tout graphiste de mauvaise foi exprime un blasphème.

Il est vrai qu'en musique le sentiment de l'ouïe joue un grand rôle quant à la réalisation des tons et des temps, selon la justesse mathématique ; il faut convenir qu'en peinture le sentiment de la vue ne sert pas aussi heureusement l'artiste. Cette différence est naturelle, car l'art de la musique est l'art d'un concert excellent entre les voix diverses des hommes réunis pour chanter selon les lois de l'harmonie ; mais, dans l'art de la peinture, le dessinateur, le coloriste, etc., procédant successivement et seuls, il leur est loisible de consulter aussi souvent qu'ils le veulent la géométrie, dans les moyens de mesurer qu'elle leur fournit, et par lesquels ils peuvent rectifier les erreurs de leur organe ou de leur sentiment. On doit conclure que la science des mesures est plus indispensable pour le peintre que pour le musicien.

Le principe du beau étant démontrable aussi, il s'ensuit que la beauté dans les lignes, dans les

formes, dans les proportions des corps enfin, peut s'obtenir en suivant les prescriptions de la loi du beau, loi qui émane de l'admirable principe de l'unité.

Dans le clair-obscur, c'est la vraie pratique de l'opticographie, dont le principe s'applique non seulement aux lignes, mais aux tons, aux teintes, à la touche et à la composition, qui est, par conséquent, le régulateur de la condition appelée *clair-obscur* vrai, ou produisant le relieffé.

Si la géométrie peut facilement mesurer les obliquités des surfaces, au jour ou au luminaire, elle peut facilement mesurer les degrés d'intensité des tons; elle peut faire mesurer aussi l'influence de telle ou telle espèce d'air sur ces surfaces plus ou moins obliques au jour, mesures déterminées par les distances mesurables elles-mêmes.

La beauté du *clair-obscur* consiste dans le choix ou l'arrangement des clairs, des bruns et des demi-bruns, selon la loi de l'unité (ceci est relatif au plaisir de la vue). Quant au beau pour l'esprit, il résulte de la convenance de ce même clair-obscur par rapport au sujet ou au mode du sujet.

Dans le coloris, la justesse de représentation par les teintes s'obtient encore à l'aide de mesures accessibles à la géométrie, en sorte que toutes les couleurs ou toutes les teintes étant mesurables ainsi que l'influence des reflets colorés apportés par les

objets ou par l'air général coloré lui-même, il ne s'agit, pour être vrai dans la fiction, que de se conformer aux règles de cette même science de l'opticographie qui a dirigé linéairement le tracé, et prescrit aussi les tons des objets, prescription comprenant, en fait de coloris, l'orthographie et la scénographie des teintes (scénographie appelée perspective aérienne chromatique) : l'échantillon transportable au bout de la lame qui sert au peintre devient donc un chronomètre ou compas des couleurs comme il l'est aussi des tons.

Une grammaire chromatique est donc nécessaire pour empêcher ce que l'on peut appeler le baragouin de la palette; car bien des peintres travaillant trop souvent à la tâche, déclarent qu'une belle imagination ou une prédisposition native suffisent pour faire colorer juste.

Les peintres peuvent se convaincre de ces vérités, aujourd'hui surtout qu'on est parvenu à rendre inaltérables les couleurs matérielles que l'emploi de l'huile dénaturaient sur les tableaux.

L'encaustique est la plus pure des peintures; c'est elle qui peut le mieux répéter la pureté du culte religieux et la pureté des mœurs; la cire, dans son état parfait, étant le symbole de l'incorruptibilité ou de l'innocence.

Puisque l'unité est le principe d'où émane la loi du

beau, c'est ce principe qui commande aux couleurs et aux teintes leur harmonie, ou l'ordre que réclame et la vue et l'intelligence rapportant toujours le coloris au sujet ou au mode offert dans les tableaux.

Mais, par peinture encaustique, il faut toujours entendre le procédé complet de cette peinture fixée par le feu, et faisant obtenir cette demi-transparence des matières qui rend si vrai le coloris des écoles hollandaise, flamande, etc.; car l'encaustique mate (c'est-à-dire non lustré), bien que favorable aux peintures murales, parce qu'elle ne produit point de mirage, n'atteint point le but.

Le peintre encausticien n'a donc point à redouter, lorsqu'il a obtenu l'harmonie dans son coloris, les trahisons désespérantes de la peinture à l'huile.

Les raisons de la *touche* vraie sont données par la géométrie ou l'opticographie faisant connaître sur le plan de l'objet ou des objets les surfaces s'échappant à la vue par l'effet de la position oblique et par l'éloignement; car le près et le loin, et aussi l'oblique et la position de front ne sauraient être rendus de la même manière par la touche du pinceau ou du crayon.

Enfin, la touche est vraie si elle rend la nature corporelle des surfaces de chaque espèce d'objets, les uns étant rudes ou anguleux, les autres polis, les uns mous, les autres durs, etc.

Quant à la beauté de la touche, elle se compose non seulement des qualités résultant de l'adresse et de la grâce de la main, mais elle se compose aussi de la convenance qu'elle garde par rapport aux espèces d'objets représentés et par rapport au mode de tout le sujet. (Cette question est traitée section 29.)

Les cinq grandes parties de la peinture venant d'être indiquées, une espèce de récapitulation semble nécessaire ici au sujet de leur importance.

1° Le peintre se rabaisse lui-même dès qu'il méprise le dessin, cette grande condition de son art.

Le dessin linéaire (il serait mieux de le désigner sous les noms de l'*opticographie des lignes*) est une langue universelle, inaltérable et pleine d'autorité par son laconisme, sa précision, sa clarté, sa grandeur : l'Indoustan, Persépolis, Ninive, l'Assyrie, l'Égypte, Égyne et l'Étrurie, répondent encore aujourd'hui aux voyageurs par les échos de ce grand et noble langage.

2° Le clair-obscur, par ses tons relieffeurs, est l'affirmation constante de la forme consacrée par la graphie, le tracé ou la délinéation ;

3° Le coloris est l'apôtre et le propagateur du tracé relieffé, en le revêtant des parures toujours convenables de la couleur ; le clair-obscur d'ailleurs contribue à signifier et à rendre évident le caractère du sujet ou du tableau ;

4° Le *toucher* est la prononciation grammaticale du dessin, selon le mode prescrit par le sujet;

5° La composition enfin construit et édifie selon le beau, à l'aide du trait toujours fondateur et dépositaire du plan de l'œuvre.

SECTION XVII.

LA SCULPTURE.

Comme le peintre, le sculpteur doit dire aux hommes, par d'heureuses fictions, les plus belles et les meilleures choses, et cela dans le langage le plus expressif et le plus puissant du ciseau.

La sculpture produit le beau, non par l'apparence des formes, comme le fait la peinture, mais par la fiction palpable de la forme rendue réelle sur tous les points de l'œuvre, une statue pouvant être vue et touchée de toutes parts.

La sculpture produit le beau par l'imitation palpable des individus modèles beaux eux-mêmes ou embellis par l'artiste, selon la convenance que prescrit le sujet.

La statuaire, le premier des genres compris dans la sculpture, possède des moyens plus puissants peut-être que ceux de la peinture pour rappeler aux sens et à l'esprit la dignité de l'homme dont elle produit l'image saisissante, soit par des statues grandes, ou plus grandes mêmes que le modèle, soit par des colosses, soit par de délicates figurines.

La sculpture comprend, outre l'imitation par les figures entières et isolées, l'imitation par les bas-reliefs plus ou moins saillants sur le fond d'où ils ressortent, et parmi lesquels on distingue les camées, les médailles, médaillons, monnaies, etc., productions qui sont ordinairement d'une assez petite dimension. Enfin, la scuplture comprend l'imitation par les entailles, ou gravure en creux sur pierres fines, sur métaux, etc., genre dans lequel sont classées les ciselures (produits de la glyptique).

La sculpture emploie le marbre, la pierre, les métaux, les bois, l'ivoire, le stuc, le gypte (ou plâtre), l'argile plastique, la cire molle, etc.

La faculté qu'ont les statuaires de mesurer les objets modèles n'est pas un privilége de leur art, puisque le peintre peut aussi les mesurer; mais le statuaire aujourd'hui est plus porté que le peintre à comprendre cette obligation des mesures, le peintre ayant malheureusement délaissé plusieurs savantes pratiques de l'antiquité.

La sculpture, la statuaire surtout, a un langage artistique qui lui est propre, et dans les monuments ses accents de vérité sont toujours des accents de poète.

La statuaire étant un art tout positif et ne représentant pas positivement les choses telles qu'elles paraissent être, mais bien telles qu'elles sont, et de plus telles qu'elles doivent être selon l'art, l'artiste qui cultive cet art est nécessairement un savant connaisseur de la nature; c'est avec elle qu'il lutte corps à corps, car aucune échappatoire, aucune distraction optique ne saurait détourner le spectateur de la rigide comparaison. C'est par la vérité, la réalité, qu'il éveille dans l'âme, des idées, des sentiments, et qu'à l'aide du beau, du grand et du noble, il la dirige vers la vertu.

L'imitation n'étant que le moyen de l'art dont le but est la beauté, une statue ne doit point reproduire, en les rendant aussi durables que le marbre et l'airain, les pauvretés et les misères du corps; mais elle doit mettre sous les yeux la dignité de l'âme qui doit savoir imposer à ce corps la même dignité. Aussi l'illusion du statuaire serait une perfidie, si elle nous inspirait du mépris pour ce corps qui doit être l'écho de la divinité, et dont l'excellence peut être en partie notre ouvrage.

La statuaire est donc une langue poétique qui

embellit tout ce qu'elle dit, et cela sans sortir du vrai et de la nature.

Il faut que la sculpture plaise aux yeux et à l'esprit par ses belles lignes, ses belles masses et aussi par son heureux clair-obscur, puisque le sculpteur doit tenir compte des effets de clair et de bruns résultant des masses lisses et claires, et des masses chargées de détails portant ombre et offrant des fouillés plus ou moins privés du jour.

Les statuaires d'aujourd'hui doivent, comme les statuaires grecs anciens, connaître parfaitement l'objet qui va être imité, ainsi que les embellissements que l'art doit apporter à cet objet; mais, ainsi que les anciens Grecs, les modernes doivent interroger constamment les mesures que la géométrie sait préciser lorsqu'elle analyse les formes, car l'œil est souvent dupe de l'exaltation imaginative de l'artiste.

Les moyens de la statuaire, ce noble produit de la sculpture, sont moins nombreux que ceux de la peinture, aussi la statuaire est-elle un art austère; mais c'est par cette austérité même qu'elle met en évidence sa beauté. Ces moyens ne sont pas moins difficiles que ceux de la peinture, puisque son imitation obtenue par le positif des formes est contrôlé sur tous les points de l'œuvre, la vue pouvant en parcourir toutes les faces.

Quant à la beauté des lignes que manifeste une statue ou un groupe (la peinture n'est pas dans ce cas), il faut qu'elle existe aussi sous tous les aspects.

Quel éclat harmonieux ne devait pas ressortir de la Minerve, ouvrage de Phidias, à la citadelle d'Athènes; de la Junon colossale d'Argos, par Polyclète, où l'or et l'ivoire paraissaient vivants et s'étaient divinisés sous leurs mains! Proclamons donc le statuaire l'artiste de la beauté.

Le sculpteur doit convertir le marbre en chair, et son art doit faire palpiter l'airain.

Tout art a son domaine, ses limites et par conséquent ses conventions suppléant à certaines impuissances; ces conventions sont des mystères pour les profanes, mais ces mystères ajoutant à la puissance de cet art, comment le sculpteur oserait-il s'en plaindre? Ainsi des cheveux en marbre, des cheveux en bronze ne sont bien imités que par des conventions; le bas-relief a les siennes, enfin bien des statues pédestres ou équestres, bien des pans légers de draperie ont besoin de certains appuis que l'art tâche de déguiser et dont le bon sens reconnaît la nécessité.

Quant au laconisme propre au langage artistique, les statuaires grecs, dès la haute antiquité, en ont compris toute la puissance; ils ont compris que leur ciseau pouvait se faire comprendre par certaines indi-

cations magiques plus vraies que ne le seraient des *fac-simile;* certains restes enlevés au Pharthénon d'Athènes, témoignent de cet ancien et savant artifice.

Eh quoi! tous les peuples, dans leur essai en sculpture surtout, ont cherché, avant même de réussir dans l'imitation, à produire le beau, le grand, le poétique, le gymnastique, l'extraordinaire enfin, et nous, qui nous disons arrivés au terme de l'art, nous en sommes à exiger aujourd'hui le défectueux, le laid, parce que, disons-nous, ils font partie de la vérité individuelle et qu'ils sont quelquefois toute la vérité! Une telle hérésie n'est-elle pas, surtout lorsqu'il s'agit de la statuaire, un blasphème, et ne suffit-elle pas pour persuader que chez les modernes l'art n'a jamais été institué?

Il semble qu'à notre époque on ne veuille plus entendre parler d'embellissements, même en statuaire; on ne veut que la ressemblance, car l'individualité c'est, dit-on, la vérité. Cependant la statuaire n'est pas un registre destiné uniquement aux antiquaires à venir pour qu'ils reconnaissent les pauvretés de notre art et les pauvretés corporelles des individus qu'il met à contribution.

Il est évident pour toute personne qui aperçoit la statue surmontant la colonne militaire qu'on voit à Paris, que l'artiste a été plus préoccupé de l'idée

de répéter scrupuleusement le costume individuel du grand capitaine que de l'idée de terminer noblement cette colonne monumentale.

Le statuaire qui avait exécuté la première figure de Napoléon, pour être placée en haut de cette colonne, l'avait conçue comme une image poétique et appartenant à l'espèce des apothéoses ; il avait choisi, pour la faire concorder avec la dignité du monument, un costume noble et susceptible de beauté artistique, costume consacré d'ailleurs par les conquérants de Rome antique et qui, s'il devient aujourd'hui un anacronisme, semble une convention tolérable à cause de cette même beauté.

Une statue colossale sur une colonne colossale ne doit point ressembler à une figurine en sucre ou à un jouet d'enfant ; or, si elle n'est ni poétique, ni monumentale, si elle n'est pas une noble image, elle n'est pas vraie. Y a-t-il du mérite d'artiste dans une telle effigie ?

On nous parle de garde-robe, on nous rabaisse les idées au lieu de les soutenir à la hauteur du personnage. Enfin on a consulté des contemporains myopes et on n'a pas consulté les idées de la postérité.

Chacun sait où en était la sculpture sous Louis XV et quelle était son influence sur l'industrie d'alors ; les chaires à prêcher, les tasses à café, les carrosses et les manches de couteaux de chasse étaient chan-

tournés, bosselés avec cartouches et guirlandes; tout cela, les dames le trouvaient imprévu et d'une piquante actualité.

Depuis la chute de l'empire, on a tourné le dos à l'antique et aux Grecs, mais à qui donc a-t-on ouvert et tendu les bras? A ce même goût du siècle de Louis XV. Pourquoi ce retour vers les mêmes ridicules? Ce retour était donc commandé; oui, et les rétrogrades eurent beau jeu, puisque l'instruction artistique nous manque aujourd'hui même de toutes parts, et qu'ainsi délaissée faute d'institutions réelles et complètes, nous ne pouvons plus retourner à l'art.

SECTION XVIII.

L'ARCHITECTURE.

Nos dictionnaires sont en défaut lorsqu'ils disent que l'architecture est l'art de bâtir, puisqu'on en peut dire autant de l'art du maçon. Construire, bâtir n'est que le moyen de l'architecture, qui, dans son caractère complet, ainsi que les autres beaux-arts, comprend la condition du beau.

L'architecture donc, par ses édifices et ses constructions quelconques, exprime ce beau à l'aide des moyens qui lui sont propres.

L'architecture, art qui n'a point pour moyen la fiction, produit le beau par ses constructions, ses édifices; et par la signification de ses moindres créations, elle enseigne la convenance dans le mode des choses; elle nous apprend ce que c'est que la régularité, l'ordre, la grandeur; elle nous impose par sa majesté et charme par la beauté et l'élégance de la disposition dans les détails et dans l'ensemble; toujours elle est présente aux regards.

L'art de l'architecture est le plus glorieux conservateur de l'éternel principe du beau. Cet art montre à tous les peuples de la terre la loi du beau écrite sur de durables édifices.

L'architecte servant un art qui n'est nullement fictionnel n'a pas à sa disposition des modèles tout trouvés dans la nature; il est donc vraiment créateur et il lui faut une grande force imaginative pour inventer, selon le beau, comprenant toujours le bon ou la convenance exigée dans tous les arts par tout le monde; l'architecture est par conséquent créatrice de sa propre statique.

Bien que les individualités n'offrent souvent dans la nature, en fait d'objets ornementaux adaptés à l'architecture, que des indications, les études imita-

tives de ces créations individuelles conduisent le goût de l'architecte à des créations de formes artistiques.

Tout monument d'architecture, a-t-on dit, doit non seulement être utile, mais encore porter franchement l'empreinte de son utilité (on peut ajouter : Et cela afin d'enseigner à tous la convenance).

Parmi les sept arts, il en fallait un qui enseignât surtout la convenance, le bon, et par conséquent l'utile, ou, si l'on veut, le beau pour l'intelligence; nous rappeler constamment la puissance de l'ordre, de la régularité, de la grandeur; frapper les cœurs par une majesté qui leur impose, les charmes par une harmonie à laquelle l'élégance ajoute du prestige; familiariser enfin les populations à des leçons permanentes du beau, et les entretenir ainsi dans les sentiments de dignité qui seuls peuvent faire atteindre l'espèce à la félicité, tels sont les priviléges réservés à l'art bienfaisant de l'architecture.

Puisque les leçons que propagent les monuments de l'architecture doivent être transmises à la postérité, il faut absolument que ces leçons ne perpétuent jamais que des idées toutes sociales du beau, et jamais des idées opposées à ce beau.

L'architecture est *une*, mais des convenances respectables déterminées par les nations, les mœurs, les climats, établissent des variétés qu'admet en

les approuvant la postérité. Toutefois, l'architecte ne doit point favoriser l'empreinte de certains goûts fantastiques et de certaines habitudes blâmées même de son temps.

L'architecte, comme le sculpteur, a ses belles lignes, ses belles masses et son heureux clair-obscur.

En architecture, tout signifie, tout exprime : l'architecte commande à notre moral; il nous dispose au recueillement du cabinet, à la solitude pleine de charme du boudoir, ou à la douce gaieté dans les riantes habitations de la campagne.

L'architecture prescrivant aux pierres divers langages, celles-ci deviennent les interprètes de cet art; leur éloquence instructive, comprise par toutes les nations du monde, sait devenir poésie, et s'élève quand il le faut jusqu'à la divinité.

La plus minime production architectonique peut devenir un enseignement par la puissance du beau qui y sera manifesté. Aussi cet art, qui se présente magistralement à tous les esprits, semble-t-il être institué comme le plus redoutable adversaire des contre-sens.

Les utiles leçons de l'ordre et de la convenance, les hardiesses nécessaires, les modèles d'inventions gracieuses, etc., l'architecture les offre noblement à la multitude, qu'elle appelle de loin et qu'elle instruit au grand jour.

Ceux-là rougiraient peut-être de leurs dédains pour les beaux-arts, si on leur faisait remarquer, au sujet de l'architecture seulement, que c'est à la puissance de cet art qu'est due l'influence morale et sociale qu'exercent les édifices publics et particuliers de nos villes et de nos villages; la laideur ou la beauté de ces édifices, représentant presque toujours la beauté ou la laideur des sociétés.

Le bizarre, en architecture, comme dans les autres arts, est une laideur qui nous distrait de la vertu; c'est pour éviter ce bizarre, cet invraisemblable et l'absence de caractère que l'architecture a recours d'abord au canon généralitaire de statique ou du possible de construction; elle a recours encore aux canons de caractère, canons qu'on appelle *ordres*.

L'architecteure a, comme tous les autres arts, ses modes divers, que doit choisir et respecter la convenance.

Lorsque Vitruve, qui, sous l'empereur Auguste, appelait, dans son livre sur l'architecture, la doctrine des Grecs, et distinguait cinq modes ou ordres d'architecture (certains observateurs ont prétendu que Vitruve, en parlant de l'art grec, ne prétendait signaler que trois ordres ou modes), il n'entendait pas imposer à tous les artistes les proportions (*comodulatio*) qu'il croyait être propres à chacun de ces ordres, mais leur indiquer seulement le convenable

et le possible, susceptible de modifications selon les cas particuliers.

Les monuments antiques encore existants démontrent cette liberté qui permettait, tout en restant dans l'unité d'un des ordres adoptés, de se rapprocher du convenable et par conséquent du poétique, en outre-passant ou restreignant la mesure rudimentale du canon. C'est ainsi, comme nous le disons section 28, que le canon pour la figure humaine, bien qu'il indique les vraies proportions de l'homme en général, n'empêcha jamais de reproduire les variétés infinies du corps humain, variétés dont l'art ou le génie s'empare avec succès pour vivifier, par leur enseignement social, ces images, en les rendant belles ou vraies selon l'art.

Collaborateur à l'œuvre de Dieu et interprète, pour ainsi dire, de sa protection envers notre espèce, l'architecture rapproche les peuples les plus éloignés dans leurs relations, puisque l'art multiplie les routes, les ponts, les vaisseaux, etc. L'art de l'architecture établit, comme à toujours ces jalons de l'astronomie; cet art veille à notre santé par l'assainissement et la commodité de nos habitations; il nous y familiarise comme à notre insu, avec le divin précepte de l'unité que rappelle le spectacle constant des créations des combinaisons architectoniques; il sert non seulement à nous défendre contre les in-

tempéries des divers climats, mais il nous protége contre toutes sortes d'invasions; c'est encore l'architecture qui érige les tombeaux honorifiques des bienfaiteurs de l'humanité; une simple pierre reçoit de cet art la faculté de parler le langage des regrets, et ce langage est entendu de toute part. Enfin, c'est sur les plans poétiques composés par l'architecte que s'élèvent ces vastes abris religieux qui favorisent la réunion des hommes voulant adorer et prier ensemble le maître de l'univers.

SECTION XIX.

LA POÉSIE.

La poésie est l'art de dire aux hommes les plus belles et les meilleures choses, morales, sociales et religieuses, et cela dans le langage le plus clair, le plus beau et le plus puissant.

Nos vocabulaires ne nous aident pas beaucoup à démontrer que la poésie est un des beaux-arts. On lit dans le Dictionnaire de l'Académie : « *Poésie*, s. f. L'art de faire des ouvrages en vers. *Poésie* se prend

aussi pour les qualités qui caractérisent les bons vers. Ce sont des vers, mais il n'y a point de poésie. » Et ailleurs on y lit : « La poésie est le langage des dieux. » Il résulte donc évidemment des autres explications données dans ce même article, que la versification n'est pas la poésie, par cela même que la poésie est un des beaux-arts (voir la section 14).

La poésie rappelle, par son langage supérieur et versifié, les beautés des choses, comme la peinture; elle compose afin de produire l'harmonie, en proclamant de belles et grandes pensées ; on la lit, on l'entend, on la chante. Plus libre que les autres arts dans ses inspirations où soumise à moins de réserves techniques, la poésie embrasse l'univers et semble gouverner ces mêmes arts.

Quelle autorité a l'histoire sans la consécration de la poésie? L'histoire s'efface comme un doute, la poésie reste comme une vérité.

La poésie est impalpable, invisible, mais elle est imitatrice et elle fictionne dans tout notre esprit.

Pourquoi rions-nous volontiers de quelqu'un qui se dit poète, si ce n'est parce que l'art auquel il prétend, nous le regardons comme sacré? Il n'y a rien de plus intolérable en effet dans cet art que la médiocrité.

Homère façonne avec ses vers le trône des dieux et l'armure des héros.

De ce que notre littérature a réclamé la poésie comme un de ses plus glorieux éléments, on n'en doit pas moins affirmer que la poésie est le plus ancien et le premier des beaux-arts.

Michel-Ange, qui à tous ses divers talents réunissait celui de la poésie, regardait, dit-on, la poésie comme le plus beau parmi les autres arts; il pensait que l'en exclure serait une profanation.

La poésie, a-t-on dit avec justesse, déploie devant l'œil interne toutes les richesses de la création.

La beauté particulière du langage poésical, supérieur par la versification au langage de la prose, peut suppléer au pauvre choix d'un sujet; cet avantage n'est pas toujours assez compris et assez réalisé par les poètes.

Vouloir absolument le beau ou vouloir absolument respecter le principe de l'*unité* dans l'œuvre la plus minime de la poésie, n'est-ce pas, diront certains critiques, une manie et un abus de système? Non, c'est comprendre l'unité de l'art; la plus légère chanson aura donc sa beauté, si elle manifeste le caractère poétique qui lui est propre; qu'elle soit chanson bachique, chanson de gaieté ou d'amour, elle a ses règles, elle a son langage propre, elle a sa perfection, son unité. Si donc, par irrévérence pour l'art, on veut braver ces règles saintes, si on méconnaît le devoir de poète et le privilége de ses expres-

sions ainsi que de leurs mesures, même en ses moindres œuvres, cette chanson restera sans valeur, sans unité, sans beauté, on la délaissera.

Nos modernes méprisent le précepte des trois unités d'Aristote, parce qu'ils dédaignent Aristote, qu'ils ne comprennent pas en ce point. Aristote savait donc que la poésie étant un des arts de beauté, et cette condition du beau étant aussi celle du simple, la doctrine de l'unité devait être, selon lui, la doctrine des poètes. Mais nos modernes, qui ne se soucient pas d'approfondir les choses, trouvent excellents tous les expédients en poésie lorsqu'ils produisent de l'émotion (voir section 11).

La poésie, par son langage supérieur, inattendu et transcendant, sait reproduire éloquemment, quoique indirectement, toutes les impressions résultant directement des beautés des autres arts qu'elle semble embrasser et contenir.

La puissance de la poésie est immense lorsqu'elle appelle à son aide les prestiges de la musique et de la gymnastique.

Comme tous les arts d'action, la poésie nous anime et nous entraîne. Quelle n'est pas sa rapidité ?

Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons !
Marchez, marchez, etc.

Le langage poésical a de grands priviléges sur celui de la prose; l'artiste peut dire :

Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.

Il peut dire encore :

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphir.

Ou bien encore :

Il crirait comme moi du haut de son gosier.

Enfin le poète est libre dans le choix des termes qui le serviront le mieux pour l'image qu'il veut produire ; ainsi le chat et le renard, etc., il pourra les appeler deux archi-patelins, et il aura le privilége de dire :

Ventre affamé n'a point d'oreilles.

La faculté qu'a le poète d'obtenir un style supérieur et transcendant lui a été dévolue afin qu'il puisse représenter plus dignement aux esprits et aux cœurs la beauté ou la vertu.

Les anciens chantaient la poésie, c'est ce qui a fait dire à un moderne :

Les vers sont enfants de la lyre ;
Il faut les chanter, non les lire.

Or, si les anciens chantaient la poésie, c'était pour offrir aux cœurs des exemples plus intenses, plus touchants, plus pénétrants de la beauté.

Le langage d'une œuvre de poésie ne doit jamais sortir de l'unité de cet art, et ce langage doit rester aussi dans l'unité du mode ou du caractère particulier à cette œuvre.

Celui qui révère par conviction le caractère transcendant et sacré de la poésie ne manquera pas de blâmer l'usage inconsidéré et fort commun de mettre en vers des épîtres, des questions didactiques et d'autres sujets anti-poétiques, et cela, pour amuser quelques amis de la rime. Quant à la foule vaniteuse des aspirants au Parnasse, elle se corrige rarement de cette faiblesse. Ainsi, on peut l'affirmer, de même qu'il ne faut pas que la prose reste indigne du sujet noble qu'elle traiterait, de même le sujet traité par la poésie ne doit jamais être indigne de la hauteur de cet art.

Versification ou poésie ne sont pas une même chose : celui qui versifie est fort souvent bien loin d'être poète.

Combien de ces prétendus poètes qui savent faire jaillir de leur dictionnaire mille mots étincelants, et rendent ainsi phosphorescents leurs récits! Mais, hélas! dans leur cerveau les idées grandes languissent embarrassées, et leur petit esprit les laisse s'évanouir et se perdre; bientôt épuisés et éblouis par tant de descriptions recherchées, ils s'arrêtent, et leur œuvre, ils la donnent comme étant terminée; mais qu'ont-ils produit? Ils ont brodé un habit à paillettes sur un vil mannequin. Poètes myopes, chacun le reconnaît, vous travaillez à la loupe, et les grands ensembles de la nature, votre œil ni votre esprit ne

sauraient jamais les saisir et les reproduire dans de magnifiques images.

La poésie a le privilége plus que la prose de rendre frappants par le placement des mots les contrastes. Le poète dit :

Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements.

Un mort s'en allait tristement
S'emparer de son dernier gîte;
Un curé s'en allait gaîment
Enterrer ce mort au plus vite.

La clarté du langage, on n'en saurait disconvenir, provient de l'unité. Or, le poète sait plus qu'un autre ajouter à cette clarté, puisque la condition de la versification, ainsi que le laconisme du langage, est une espèce d'hommage rendu à la prééminence de la poésie; son laconisme obligé fait que l'artiste est constamment susceptible et scrupuleux dans le choix des mots les plus propres, par la force de leur clarté, à la fin qu'il se propose.

Le grand sens ne se produisant en poésie que par le laconisme favorisé par la versification, il devient ainsi un des puissants artifices de cet art, et doit en cela servir de modèle aux autres arts. Dans toutes les images de l'art grec, le grand sens et sa clarté augmentent d'intensité par cet effet du laconisme.

Parler en vers ce n'est pas, au dire de certains

novateurs, être vrai; ils se trompent; ce qui n'est pas vrai, c'est le langage de la prose lorsqu'il s'agit de transporter les cœurs jusqu'aux plus hautes régions du beau, la prose n'exhalant jamais le parfum précieux de la versification. C'est donc cette faculté, ce privilége réservé à la poésie, celui de parler le langage versifié, qui font encore reconnaître son droit de siéger au milieu des autres beaux-arts.

Ce qui démontre la nécessité de n'employer en poésie que le langage versifié, c'est l'unité entre la puissance des vers et la puissance de la pensée. Aussi est-ce à l'aide de ce principe, qui veut que les vers ne disent jamais que de belles choses, qu'on reconnaît une usurpation dans la prose lorsqu'elle veut se parer des tours et des mots qui ne sont réservés qu'au bel art du poète.

Ne serait-ce pas avec raison que l'on conteste le titre de poëme au Télémaque de Fénelon, et cela parce qu'au nombre des conditions épiques qu'il remplit ne se trouve point le langage versifié? Combien de poëmes en effet ne doivent leur succès qu'au caractère du langage toujours poétiquement versifié?

Jamais la traduction en prose d'une œuvre versifiée ne sera une traduction, toujours la prose traductrice sera pâle ou étrange et sans similitude à côté de son modèle versifié dont elle ne saurait donner que des équivalents.

On pardonne quelquefois à la poésie un peu de la marche et de l'allure de la prose; mais ce n'est que lorsque cette marche active beaucoup l'esprit.

La Fontaine a donc pu dire :

> Mais on lit sur ce front, qu'un vain luxe environne,
> Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.

Toutefois le vers prosaïque est, on peut le dire, une laideur, le prosaïsme apportant une unité disputante dans l'unité de la poésie.

La poésie, par ses heureuses licences grammaticales, parle bien mieux que la prose, selon les mouvements passionnés de la colère, de l'extase, etc. Si le langage de la poésie doit différer du langage de la prose, n'est-ce pas surtout parce qu'il peut mieux peindre et rendre avec son accent propre tout ce qui est pathétique?

Ceux-là ne possèdent point la définition des beaux-arts et font parade d'une bien pauvre critique, qui déclarent que le langage versifié n'étant pas le langage ordinaire de l'humanité, l'employer dans un poëme est un mensonge et presque un ridicule. Ils ignorent donc ces critiques que c'est ce privilége réservé à la poésie de ne s'exprimer qu'en vers qui lui donne sa place glorieuse au milieu des beaux-arts. Le poète n'a-t-il pas d'ailleurs à sa disposition plusieurs espèces de vers qu'il peut employer selon les modes? Il est dommage, en vérité, qu'Homère,

Anacréon, Sophocle, Virgile et autres n'aient pas reçu ces avertissements si bien trouvés par les novateurs d'aujourd'hui. Mais Homère leur eût peut-être répondu : Je crois apercevoir que, si vous êtes ennemis des vers, c'est par dépit de vanité, vous sachant impuissants à les sanctifier comme le prescrit l'art.

Il est à croire que c'est la rime plutôt que la mesure qui choque nos tranchants adversaires de la versification : la mesure, ils la pardonnent quelquefois aux Grecs et aux Romains; mais la rime, condition moderne, ils l'excluent comme une absurdité, puisqu'ils n'admettent comme naturel que le langage ordinaire commun à toute l'humanité. Par quel moyen donc le poète, tout en restant dans le vrai, élèvera-t-il son langage jusqu'à la hauteur des plus grandes pensées, si on le prive de la puissance de la mesure et de l'artifice de la rime? Ces critiques n'ont donc imaginé pour l'offrir aux poètes aucun équivalent qui puisse remplacer la rime, équivalent à l'aide duquel cet artiste puisse dépasser le langage de la prose? Oui, la rime fait rester dans l'esprit la pensée comme elle fait rester dans l'oreille le son qu'elle sait répéter; la rime étant attendue fait même prévoir le mot qu'elle termine; la rime est musicale, et elle sert aussi à élever la poésie; enfin, c'est parce qu'elle est inaccoutumée que la rime s'empare de

l'attention; qu'elle impose le respect et qu'elle nous place comme au milieu d'un concert dont l'éloquence est toute magique.

Une femme célèbre a dit très-heureusement : La rime est l'écho de la pensée.

Les vers ont précédé la prose : Homère et Empédocle (disait déjà Aristote) n'ont rien de commun que les vers; aussi le premier est-il vraiment un poète.

On croit que l'usage de la prose dans les harangues romaines ne fut introduit que vers l'an 307 avant Jésus-Christ.

Si, avec la prose, un écrivain scénique intéresse et intruit, il reste cependant au-dessous du poète, qui, plus puissant à l'aide du langage versifié, peut intéresser, toucher et instruire. Quels sont, au reste, les passages d'une pièce en prose, lesquels sont les mieux retenus et les plus applaudis, si ce ne sont ceux qui ont un peu de l'allure de ce langage poétique versifié? La scène dépend donc d'un art et doit être servie par un autre art.

Aucune objection valable ne saurait être produite contre la vérité de ce principe. Est-ce que ce langage particulier de la poésie ne s'assouplit pas à tous les caractères de la pensée et à toutes les expressions? est-ce qu'il ne sait pas se rendre familier, populaire même dans le dialogue et les sentences? Et si la

boursouflure, le maniéré d'une versification ampoulée (ou trop classique, comme on dit aujourd'hui) ont souillé trop souvent les productions des poètes, doit-on, au lieu de s'efforcer à s'affranchir de ces vices, déclarer d'un ton résolu qu'on ne doit plus écrire qu'en prose?

Au surplus, exiger avec rigidité la versification, condition difficile, il est vrai, dans les pièces scéniques, c'est restreindre heureusement le nombre de ces pièces, et n'admettre sur le théâtre que des enseignements rendus dignes complétement des citoyens.

SECTION XX.

LA MUSIQUE.

L'art de la musique a été donné à l'homme pour qu'il pût, selon la loi du beau, régler et gouverner sa voix, non seulement lorsqu'il ne fait qu'émettre quelques paroles, mais lorsqu'il les assemble en chants pour obtenir et communiquer plus d'expressions dans ses pensées. L'art de la musique exerce

son influence, non seulement sur l'individu dont elle perfectionne l'ouïe, mais sur plusieurs individus réunis socialement et par concert.

L'art musical doit donc prescrire aussi l'unité aux instruments, moyens auxiliaires faisant valoir la voix; en sorte que, lorsqu'ils sont employés seuls sans la voix, ils semblent comme par écho en répéter les accents, les pensées, les expressions.

La musique devait être nécessairement un des sept arts bellissimes, car il fallait que le sens de l'ouïe, sens qui, après celui de la vue, exerce le plus d'action sur l'âme, fût aussi l'interprète du principe du beau, à l'aide des sons de la voix humaine et des instruments imaginés pour l'imiter, la soutenir et l'accompagner; l'homme reconnut donc de bonne heure le principal bienfait de la musique, et il étudia bientôt cet art conservateur par excellence de l'harmonie ou du beau.

La musique est l'auxiliaire de la poésie, de la mimique et de la gymnastique.

Par le sentiment et l'idée du beau que produit la musique, notre âme se trouve affectée profondément, parce que les divers moyens acoustiques affectent non seulement notre organe, mais tout notre être, le disposant ainsi, soit à la joie, soit à la tristesse, soit à l'action énergique, soit à la langueur et même au sommeil; elle est donc bien puis-

sante cette influence magique et inexplicable qui, accordée par l'auteur de tous les biens à cet art de beauté, le rend nécessaire au complément moral et physique de notre espèce toute sociale douée d'une âme immortelle et appelée à une immortelle destination!

La musique anime et dirige utilement notre sympathie pour les expressions de la voix humaine, expressions par lesquelles nous manifestons nos joies, nos douleurs et tous nos sentiments, soit que nous chantions seuls, soit qu'étant réunis nous composions des concerts, image de la coopération et de l'harmonie sociale, concerts dans lesquels on fait encore entendre des instruments répétant plus ou moins approximativement chacun des caractères, chacune des nuances de la voix humaine. Or, si ces caractères de la voix humaine peuvent et doivent être distingués d'une manière positive (la voix de l'homme diffère de celle de la femme, et l'une et l'autre de ces voix offrent des différences générales qu'il est facile de reconnaître et de nombrer), tous ces instruments de la musique, art supérieur et immense, sont eux-mêmes sacrés, comme l'est aussi notre propre organe du chant.

La parole est un don fait par Dieu à notre espèce toute sociale et toute fraternelle, afin que réunis tous les hommes chantent ensemble les louanges de

Dieu, leur admiration, leurs prières. Les instruments ne sont que des imitateurs de la voix et des suppléants à ses moyens; le caractère des instruments doit être tout vocal; et quand même ils exprimeraient sans aider à des paroles, comme cela a lieu dans les danses, les marches, les fanfares belliqueuses, ils sont toujours les interprètes de paroles qu'on doit supposer. Seuls, il faut qu'ils parlent et qu'ils rendent l'expression de l'âme. Pourquoi donc appellerait-on du nom de musique un bruit instrumental, inintelligible, fantastique, capricieux et simplement agréable à l'oreille? Ainsi, les instruments qui méritent la préférence, sont ceux qui sont susceptibles d'imiter le chant de la voix humaine d'après toutes les modifications des sons.

La musique instrumentale ne produit son effet que lorsqu'elle se combine avec la musique vocale poétique, et aussi nationale.

Non, il ne sert pas le culte de la musique celui qui n'aspire qu'à émouvoir par ses attrayantes combinaisons acoustiques, ou par des imitations prétentieuses du chant des oiseaux, et qui, oubliant la haute destination de son art, ne se voue pas aux combinaisons toutes philosophiques, toutes instructives du beau. Que serait-ce, si, abusant de la flexibilité de sa voix, il s'efforçait de simuler la sonorité de certains instruments? (Cependant la célèbre Cata-

lini comptait parmi les triomphes de son gosier l'adresse avec laquelle elle imitait les sons du violon.)

Un homme, dit Plutarque, qui aura appris dès son enfance la vraie musique, telle qu'on doit l'enseigner à la jeunesse, ne peut manquer d'avoir un goût ami du bon, et par conséquent ennemi du mauvais, même dans les choses qui n'appartiennent point à la musique; il ne se déshonorera jamais par une bassesse; il sera aussi utile à sa patrie que réglé dans sa conduite privée, et il n'y aura pas une de ses actions et de ses paroles qui ne soient mesurées et qui n'aient, dans toutes les circonstances des temps et des lieux, le caractère de la décence, de la modération et de l'ordre.

L'harmonie et la mélodie sont inconnus aux sauvages, mais non le dessin et le coloris, et cela, parce que les modèles ou les merveilles visibles sont partout, tandis que les modèles et les merveilles acoustiques ne sont guère que l'œuvre de la voix humaine et des instruments musicaux inventés par notre industrie et par l'art. Ainsi, les modèles en musique n'existant point hors de l'homme, l'artiste musicien a de grands efforts à faire pour produire le beau.

L'imitation de la voix de certains animaux ou de certains sons et bruits entendus dans la nature n'est point le but de la musique; cet art n'est point fictionnel, puisqu'il est le son lui-même, et puisqu'il mélodise

et harmonise la voix, ainsi que les instruments qui la font valoir. Ne serait-ce pas une prétention puérile et indigne du grand art de la musique que de faire reproduire à l'orgue, par exemple, la voix de l'éléphant, le hennissement du cheval ou le bêlement de la brebis ?

Les moyens ou les conditions de la musique doivent, pour atteindre le but de cet art, réveiller des sentiments profitables en fournissant des exemples d'harmonie et en offrant les résultats de la beauté.

En musique, tout doit appartenir et se soumettre au mode ou au caractère adopté; le caractère en musique n'est obtenu que par cette observance du mode. Or, le mode ou le caractère qui en résulte n'existe que par l'unité. Aussi, tout musicien obéissant à ce principe de l'unité ne fait jamais rien entendre d'incertain, d'équivoque, rien enfin qui soit sans intention déterminée, rien qui ne puisse remplir l'objet de la musique, objet qui est la beauté manifestant elle-même son principe.

C'est dans l'art de la musique que semble régner avec le plus d'autorité la loi suprême de l'unité imposant à la variété, pour la subordonner au mode ou au caractère; l'excès de la variété qu'augmentent encore les merveilles de l'instrumentation est donc empêché par cette loi de l'unité, garantissant ainsi l'œuvre de toute complication. Si nos plus beaux,

nos plus puissants morceaux de musique sont simples, c'est que l'unité y est manifestée depuis le commencement jusqu'à la fin sans qu'aucune variété corruptrice ne fasse éprouver à celle-ci d'altération. Aussi, ces morceaux les retenons-nous, parce qu'ils nous ont pénétrés, et les redisons-nous lorsque nous voulons chanter dans ces mêmes caractères.

Les plus anciennes productions musicales en démontrant cette vérité, démontrent aussi que de ce principe de l'unité ressort la magie particulière dont est susceptible ce même art de beauté. Ainsi, pas plus en musique qu'en tout autre art de beauté, on ne doit rechercher les tours et les manières acceptées seulement par la mode ou le style aventureux de certains maîtres en vogue : les maîtres ne sauraient être artistes vraiment grands hors de l'art, puisque c'est toujours le style convenant au sujet qui doit être recherché ; ces tours, ces phrases, ces ornements devant d'ailleurs paraître des vieilleries ridicules après vingt ans.

Le vague et la confusion de nos morceaux de musique persuadent souvent, mais à tort, que le langage et les phrases de cet art sont toujours et naturellement à double entente, la même phrase pouvant signifier deux choses toutes différentes. Mais lorsqu'il arrive que les résultats de la musique sont vagues, incertains et à double entente, il ne faut

pas s'aviser d'appeler cela une magie et une richesse particulière à cet art ; il faut dire, au contraire, que ce vice provient de l'artiste mal instruit et non de l'art.

L'imagination doit jouer un grand rôle chez l'acteur chanteur et l'instrumentiste, puisqu'ils ont à manifester autant leur manière individuelle d'artiste et leur âme propre, que la pensée et l'expression du compositeur. Or, il est évident que cette imagination, cette individualité, cette spontanéité, doivent être dirigées et modifiées par la connaissance positive de l'art, puisque le chanteur et l'instrumentiste ne sont que des organes de l'art.

Non seulement la musique règle la danse ; mais elle constitue l'unité de son mode ! La musique fortifie aussi l'unité du mode adopté et manifesté par les paroles de la poésie.

Une voix fausse est une infirmité, il n'en faut faire parade ni dans la rue, ni à table, ni près des enfants. Celui qui chante faux, qui joue faux, doit fermer ses fenêtres, et surtout ne pas s'écouter complaisamment ; car il serait complice de ce faux ou de cette insulte à la loi divine du beau.

Les louanges de Dieu sont interdites à la fausseté du cœur ; elles doivent l'être aussi à la fausseté de la voix.

En certains pays la dissonnance des cloches semble

être une infection aérienne autorisée par privilége.

Enfin, l'art de la musique est un art divin, Dieu ayant voulu nous rendre perceptible en partie sa divinité infinie en nous accordant la faculté de reconnaître dans les charmes acoustiques le reflet de son harmonie ou de sa beauté.

Or, l'élève sortant des écoles de musique où il n'a appris ni l'esthétique ni la philosophie de son art reste bien loin du but, il ne saurait se dire compositeur, ou, pour parler autrement, musicien.

SECTION XXI.

LA MIMIQUE.

Les choses belles et instructives que sait dire la poésie scénique, c'est l'art du mime qui leur donne une vie nouvelle, ainsi que la vérité d'action qui les fait pénétrer jusqu'à l'âme. Ce sont les personnages heureusement imaginés par le poète scénique que nous offre en réalité la mimique; cet art a donc sur les autres l'avantage de se rapprocher plus de la réalité.

La mimique produit le beau par une fiction d'autant plus saisissante que c'est l'homme lui-même que nous voyons en action et dont nous entendons les discours sur la scène, où il rappelle les belles inventions du poète. C'est donc un art nécessaire que celui qui nous fait voir le mime lui-même et non une image, mime qui met devant nous par ses propres actes et ses propres discours les exemples et l'enseignement de la vertu. La mimique est évidemment l'auxiliaire de la poésie.

La mimique diffère de la poésie, parce que sur la scène ce ne sont plus les passions reflétées, décrites, rappelées enfin avec la magie du poète; c'est le personnage lui-même en passion et agissant comme l'a décrit le poète. Ces armes, il les porte réellement; ces gestes, il les fait en personne; ces traits expressifs de la figure, on les voit; il fait frémir, il fait sourire, il captive. C'est à la mimique que la peinture, la sculpture et la gymnastique empruntent souvent les gestes les plus saisissants et les plus heureuses combinaisons.

Les Romains, a-t-on dit, expulsèrent souvent les histrions, mais ce n'était point le bel art de la mimique qu'ils voulaient expulser de Rome, c'étaient les profanateurs indignes de cet art.

La vérité, l'illusion ne suffisent point en mimique, il faut que l'artiste acteur ajoute au beau du poète

scénique la beauté dont le jeu ou le geste individuel est susceptible.

Le rôle, ouvrage du poète, l'acteur l'appliquant à son propre caractère individuel devient ainsi auteur d'une création, et cette création doit répondre ou convenir au mode du sujet et soutenir cette convenance jusqu'à la fin.

Quelle est la tâche imposée au comédien, au tragédien, au pantomime? Celle de faire arriver fort avant dans les âmes, à l'aide d'une fiction presque réelle (fiction d'une valeur immense et devenue création), les pensées du compositeur écrivain. Quant à l'écrivain scénique, il doit produire en poète. Or, l'unité de tout écrit scénique réclame l'emploi du langage versifié dont l'objet est de saisir, de pénétrer les spectateurs.

Le comédien ou le tragédien mettant en action le moral présenté par le poète, ajoute une grande puissance à cet enseignement, et l'utilité sociale de ces artistes est goûté par tous les bons citoyens.

Honneur donc au mime philosophe qui, mettant sous nos yeux une sorte de réalité pénétrante comme la vérité elle-même, s'empare de tout notre être et lui imprime plus profondément peut-être que ne le font les autres arts, l'enseignement de la vertu.

Le fictionniste mime en action, fictionniste substitué au personnage admis dans la poésie écrite,

fictionniste apportant une nouvelle valeur ou autorité artistique, aura rempli sa tâche, si, comme le poète scénique, il ne fait ressortir que des enseignements moraux de ses combinaisons mimicales imitatrices de la réalité. Ainsi celui-là est anti-artiste qui, méconnaissant l'obligation de cet enseignement, corrompt et profane l'œuvre scénique de la poésie en profanant l'œuvre de la mimique, art qu'il est tenu de servir et de respecter. Celui-là au contraire est artiste et remplit sa mission qui sait faire servir l'autorité de la mimique et les moyens de persuasion de cet art au perfectionnement de la société.

SECTION XXII.

—

LA GYMNASTIQUE.

La gymnastique qui, comme les six autres arts, doit être un enseignement du beau, et par conséquent manifester le principe du beau, est l'art conservateur de la dignité corporelle de l'homme et de l'économie de ses moyens physiques; il est conservateur aussi de sa valeur morale. Ce sont les lois de cet art qu'é-

tudièrent la peinture, la sculpture, la mimique, l'architecture même pour ses proportions et ses règles de statique et de convenances. La gymnastique est encore étudiée par la poésie, qui décrit aussi la nature et peint les beaux caractères. La gymnastique, en enseignant le beau par les danses, les marches et les exercices se rapportant aux plus grands et aux plus subtils actes corporels, rappelle à l'espèce humaine sa divine origine. Cet art fournit, avant tous les autres, les grandes leçons et les morales applications du beau. La gymnastique enfin représente les actions plus rapidement que la mimique retardée par les paroles du poète ; mais la mimique de son côté se corrobore par ces mêmes paroles.

Si c'est un devoir pour l'homme de se connaître, il ne saurait le remplir sans l'aide de la gymnastique, soit qu'il la pratique, soit qu'il en fasse seulement un objet de contemplation. Aussi la gymnastique est-elle placée au nombre des principaux moyens artistiques de perfectionner physiquement et moralement notre espèce. Ne considérer la gymnastique que comme un moyen d'hygiène publique, ou un expédient curatif, c'est tomber dans l'erreur de ceux qui ne verraient dans le bel art de l'architecture, par exemple, que l'art de se prémunir contre les fleuves, les avalanches, les projectiles de l'artillerie, etc. Non, la gymnastique est un des sept arts ;

l est le primordial et le générateur de la philosophique instruction qu'il répartit sur les autres arts, puisque cette instruction est celle du beau.

Si la gymnastique est la culture de la beauté humaine, elle doit offrir l'enseignement du beau, et par conséquent de son principe.

Les plus justes mouvements dans les actes corporels, les gestes les plus faciles, les plus conservateurs de l'action, c'est la gymnastique qui les détermine; c'est à son école qu'on en recueille les leçons.

De la gymnastique découlent d'autres arts subdivisés à l'infini; la gymnastique est l'art du marcher et par conséquent du maintien; la gymnastique est l'art de la danse et de ses nombreuses variétés; le saut, le nager, la lutte, l'escrime, l'équitation et une foule d'autres arts ne sont que des divisions de la gymnastique. Ainsi, non seulement la force et la vélocité sont des qualités qu'elle donne, mais l'adresse et la subtilité y puisent leurs leçons. Enfin, depuis l'athlète jusqu'à l'équilibriste et le prestidigitateur, tous développent des perfections, des beautés humaines; tous doivent tendre au but de la gymnastique, but qui est la beauté.

Ainsi que la poésie, la gymnastique peut s'élever jusqu'aux plus grands sujets; la puissance de ses spectacles la fait rivaliser avec les autres beaux-arts.

Oui! la gymnastique est nécessaire comme moyen

artistique de compléter l'homme social, et elle arrive à cette fin à l'aide d'insolites et particulières excitations produites, et sur ceux qui la contemplent, et sur ceux qui la pratiquent, pénétrés qu'ils sont du caractère moral et tout philosophique de cet art.

Ce qui est à remarquer particulièrement dans les spectacles de la gymnastique, c'est qu'ils attaquent et font vibrer certaines fibres de notre âme qui, pour jouir complétement de son existence et pour maintenir sa dignité, a besoin parfois de ces espèces d'excitations.

A la vue des merveilles particulières et collectives de la gymnastique, notre âme se sent élevée à son rang supérieur, et le sentiment de sa puissance collaboratrice la remplit de dignité, la faisant aspirer aux phases supérieures dont elle a aussi le pressentiment. Les étonnants moyens du prestidigitateur ou de tout autre gymnaste, ne sont parmi nous des stériles leçons que parce qu'aucune institution sociale ne sait en faire comprendre, en faire valoir l'utilité.

La gymnastique, considérée seulement comme art conservateur et réparateur de nos facultés physiques, est par cela même un des moyens de l'ordre et de l'harmonie universelle, puisqu'elle est un moyen d'entretenir l'unité de notre espèce.

Toujours révélateur du beau, l'antique gymnastique

empêchait les bizarreries, les trivialités dans les actes du corps; aussi ne voyait-on point sur les théâtres certain gymnaste sauter comme un singe, marcher en faisant des écarts affreux, en multipliant les contorsions et les hideuses dislocations. Enfin, n'est-ce pas pour cela que chez nous des danseurs très-hardis, très-adroits sur la corde, mais très-inutiles, sont appelés saltimbanques au lieu d'être appelés artistes?

Si notre éducation nous instruisait de la vraie théorie des arts, nous n'applaudirions pas à l'indécente exagération de la danseuse qui tient avec effort sa jambe tendue et élevée jusqu'à la hauteur du menton. N'est-ce pas cette même ignorance qui fomente les explosions d'admiration parmi certains assistants aux ballets de nos opéras, lorsqu'on y fait parade de difficiles, mais d'impertinentes gambades qui sont le plus souvent, ou contraires au sujet, ou d'insignifiants et burlesques efforts de métier?

L'admirable et nécessaire corrélation entre la gymnastique et certains arts de beauté peut être reconnue par tout le monde. N'est-ce pas à la gymnastique qu'il appartient de leur fournir le canon généralitaire (*voyez* section 28) prescrivant le possible déterminé par les lois de la mécanique humaine? Ces lois, sans ce canon ou cette règle, pourraient donc être enfreintes par le mime, par le peintre,

le statuaire, etc., toujours occupés du choix des belles lignes, et de l'art de produire les charmes optiques et intellectuels de la disposition.

On donne volontiers le nom dédaigneux de divertissements populaires à quelques productions mal conçues et peu révérencieuses du bel art de la gymnastique; cependant cet art n'est pas un vain divertissement, puisqu'il pourrait par lui-même augmenter notre admiration, notre respect pour l'œuvre de Dieu, si nous savions découvrir et apprécier ce que nous révèle moralement le génie de la force, de l'agilité et de la dextérité. Ainsi, quoique les faiseurs de tours et les escamoteurs ne soient pas placés bien haut dans notre estime, ils forment cependant les derniers anneaux de la chaîne gymnastique, de même que nos musiciens de carrefours sont le dernier chaînon d'une chaîne qui remonte aux plus hautes sommités musicales.

On peut dire que l'adresse de l'artisan ne paraît presque rien, si on la compare à l'adresse du gymnaste, puisque celui-ci agit selon un art de beauté. Quelle magie, en effet, quel prestige dans ces jeux de souplesse, d'agilité, de force et de dextérité, et comme l'art noble de la gymnastique met en évidence notre supériorité physique et instinctive! En vain l'observateur qui n'aurait étudié l'homme que hors des gymnases, prétendrait le connaître.

A quelle autre espèce de dextérité et de puissante agilité; à quelle autre espèce de vélocité, de souplesse et d'adresse peut-on comparer celle qu'exige l'art de la gymnastique? Ces doigts si forts, si rapides, si adroits, ne témoignent-ils pas de notre supériorité; et cette puissance de volition qui, au même instant, commande et se fait servir de mille façons, et cette sagacité qui fait surgir cette volition, cette vélocité enfin, inattendue et surprenante, n'offre-t-elle pas l'ensemble d'une perfection qu'on n'aurait jamais supposée?

L'art de la gymnastique est donc l'art complémentaire qui peut nous perfectionner; cet art qui manifeste, qui développe toute la beauté de notre espèce, est un besoin.

De plus, la gymnastique, qui perfectionne le corps humain ainsi que chacune de ses facultés particulières, parvient à réformer de grands écarts de la nature, puisqu'elle répare, à l'aide de diverses sortes d'exercices, les défauts individuels et les difformités. La gymnastique remplit encore, par cette utilité particulière, la tâche de conservatrice de l'ordre et de l'harmonie universelle.

Mais que seraient ces vertus de la gymnastique si, dans l'école gymnasticale, ne s'enseignaient pas surtout la démonstration et l'application du principe du beau? De même donc que c'était dans les gym-

nases grecs que les philosophes avaient fixé le lieu de leurs écoles, considérant le gymnase comme le centre collectif de la grande instruction, de même les modernes doivent, en complétant leurs écoles gymnastiques par l'enseignement philosophique qui leur est assigné, enseignement comprenant par conséquent le beau, compléter l'ensemble de la grande école des beaux-arts : telles sont les hautes fonctions et les devoirs sacrés que commande l'art de la gymnastique.

L'oubli et le délaissement du moyen si précieux de la gymnastique sont sensibles dans les arts qui ont besoin de lui emprunter tant de hautes excitations, tant de viriles qualités.

On ne doit pas craindre de le dire, la gymnastique est un des plus féconds des beaux-arts, et en quelque sorte l'art fondamental, puisque son principe est l'élément, le rudiment des autres arts. Que pourraient le peintre, le statuaire, etc., sans le secours de la gymnastique dont la règle et la loi fixent l'artiste sur le geste et la forme?

Depuis Homère jusqu'à Quintilien qui enseignait le geste oratoire, tous n'ont-ils pas eu recours aux leçons de la gymnastique, et l'architecte n'emprunte-t-il pas à la mécanique humaine ses secrets de statique? Le musicien, qui si souvent s'associe au gymnaste, a pour secours les mêmes règles d'harmonie.

Enfin, quant à la mimique, nous le comprenons sans peine, le tragédien, le comédien, ne pourraient rien produire de vrai, de beau, d'excellent sans les études rudimentales de la gymnastique.

Les pantomimes, spectacles si admirés et probablement si poétiques, si gracieux dans l'antiquité, spectacles qui rappelaient les plus beaux actes du corps humain, devaient être regardés comme des éloquents et instructifs produits de la gymnastique. Chez nous, le public réclame aussi cette même espèce de spectacle où il espère trouver d'utiles émotions et de grands exemples des belles choses; cependant nos auteurs, nos chorégraphes, nos inspecteurs de morale scénique sont loin de satisfaire ces vœux du public, et tant d'efforts faits sur nos théâtres restent dépourvus de cette morale instruction et de cet enseignement gymnastical dont chacun attend, mais en vain, le profit. Si donc nous comprenions tous le but social des beaux-arts, le théâtre chez nous n'offrirait que d'exemplaires pantomimes; il serait le lieu où se donneraient les leçons toutes frappantes de courage, de force d'âme, de décence et de di gnité humaine, de dévouement à la patrie et à l'humanité. On verrait rappelés par de nobles fic tions les actes assez généreux, assez forts et assez adroits pour sauver du péril des incendies, des flots, etc., une mère, un vieillard, des enfants, etc.

Enfin, ces bras nerveux, ces jambes si agiles, ces muscles si souples ne sembleraient plus être des dons stériles dont le spectacle importe peu; mais ils nous sembleraient des moyens précieux pour compléter l'enseignement de la vertu.

C'est ainsi que les Grecs, épris de la gymnastique, comprenaient ce bel art : aussi avaient-ils considéré les gymnases comme une espèce d'école universelle où figuraient les principales leçons ostensibles de la peinture, de la sculpture, etc., ainsi que les lecons acoustiques de la musique. Mais, ce qui est le plus à remarquer, c'est que dans les *exèdres*, ou lieux particuliers réservés aux leçons des philosophes dans le gymnase, ceux-ci apprenaient le grand enseignement moral et social du beau, leçons dont les applications pouvaient se faire si fructueusement dans cette grande école collective, école solennellement consacrée, ainsi que toutes les autres classes de ce grand ensemble, au maître des dieux, dont la statue imposante était présente à tous les regards.

SECTION XXIII.

—

LES DIFFÉRENTS MODES A OBSERVER.

Mode du sujet signifie caractère du sujet; or, ce caractère doit être constitué *un* par l'artiste, et celui-ci doit de plus faire rentrer cette unité de caractère ou cette puissance du sujet dans l'unité artistique, qui est celle du beau.

Un sujet n'est artistique, il n'a de l'unité ou de la beauté que s'il est conçu et traité conformément à un caractère ou à un mode déterminé et complet par sa propre unité.

Le caractère d'un sujet, d'une composition, d'un objet enfin, ne peut pas être mieux déterminé que par sa conformité avec le caractère du mode déterminé lui-même, de ce sujet, de cette composition, de cet objet.

Tout ouvrage qui n'offre point ce caractère déterminé ou dans lequel ne domine point le mode qui lui est propre, n'exprime rien d'artistique, n'atteint point l'âme et ne saurait y faire quelque bien.

On n'a besoin des œuvres d'art que parce qu'elles peuvent dire des choses puissantes par leur carac-

tère ou leur mode, choses ou objets imaginés pour propager l'amour du beau ou de la vertu. Obtenir cette puissance ou cette unité du mode est donc pour l'artiste un grand devoir, une obligation constituant sa tâche sociale d'artiste.

Ne peut-on pas comparer l'artiste qui se mettrait à l'œuvre sans se préoccuper des prescriptions du mode dans lequel il aura à fictionner, à un riche ignorant qui, s'inquiétant peu de la destination du lieu dont il ordonnerait l'ameublement, ne manquerait pas d'y mettre un peu de tout, étalant ainsi à son insu toutes sortes de contre-sens?

Les anciens distinguaient cinq modes principaux : le phrygien, le dorien, le lydien, l'ionien et le lesbien. Ces modes semblent comprendre tous les caractères : le phrygien est fier, impétueux, ardent et terrible; le dorien est simple, grave et d'une décence majestueuse; le lydien est tendre, mou et même excitant les larmes; l'ionien est gracieux, élégant et délicat; enfin le lesbien est riche et magnifique.

L'association d'un autre mode quelconque au mode adopté, produit un mode composé. Ces participations, soit à un mode, soit à plusieurs, ne doivent point être tellement importantes qu'elles détruisent l'unité du mode dominant ou du caractère déterminé et adopté par l'artiste pour son sujet.

Il faut que, dès les premiers vers, on reconnaisse

le mode ou le caractère du sujet entrepris par le poète; la même clarté doit avoir lieu de prime abord en présence d'un édifice, d'un tableau, d'une statue, d'une danse, etc. C'est donc cette unité dans le mode de chaque œuvre qui la constitue claire, frappante et imposant positivement à l'âme selon l'intention de l'artiste voulant arriver à ses fins, qui sont le beau, le bon, et de là, l'enseignement de la vertu.

SECTION XXIV.

L'INVENTION. — L'ORIGINALITÉ. — LES COPIES. — LA DISPOSITION. — LA CLARTÉ. — ET LES ÉQUIVOQUES.

On n'invente pas, on ne trouve pas sans composer; on ne compose pas sans disposer.

Le mot invention provient des mots latins *inventus*, *invenire*, qui se traduisent en français, par trouvé, trouver; ce serait donc s'exprimer mieux de dire en parlant d'un poëme : Cet ouvrage offre plusieurs caractères bien trouvés, que de dire : Plusieurs caractères bien inventés.

Si ce qu'on invente n'est pas trouvable, c'est

qu'on n'a pas inventé, on a rêvé. Un statuaire maniériste a-t-il inventé un muscle de trop sur la cuisse d'une statue, on ne dira pas qu'il l'a trouvé. Ce n'est pas l'homme qui est créateur et inventeur, c'est Dieu; l'homme artiste cherche; il trouve; il combine ou compose; et, pour parvenir, il procède à la disposition de l'ensemble et des parties de son œuvre, œuvre où doit toujours être excellente l'imitation.

Vous venez d'inventer ou de trouver un sujet; c'est, par exemple, le jugement de Salomon, quelle composition faites-vous avec ce sujet, et quelle disposition donnez-vous à votre sujet? Si vous ne comprenez pas tout d'abord l'importance de cette question, c'est que vous n'êtes pas encore initié.

Un auteur dit avoir trouvé un sujet artistique; cet auteur sait apparemment ce que c'est qu'un sujet artistique. Admettons que ce sujet soit tel; il reste à savoir si ce qu'on a trouvé est un sujet qui n'attend qu'un ou plusieurs modèles pour être constitué, ou, si l'on n'a trouvé qu'un modèle heureux propre à produire un beau sujet. Or, presque toujours il vaut mieux s'attacher à un modèle particulier, duquel puisse ressortir un beau sujet, qu'à un canevas ou idée générale toujours un peu vague, qui, pour devenir un sujet, oblige l'auteur à découvrir ensuite des individus modèles qu'il est rare de trouver excellents ou appropriés à ce sujet. Un artiste est donc

dans une moins heureuse position, lorsqu'il lui faut réaliser avec des modèles qu'il ne possède point encore le sujet qu'on lui a imposé, ou dont il a seul conçu l'idée première et générale, que lorsqu'ayant trouvé et mis à sa disposition un modèle saisissant dans lequel il a aperçu, il a reconnu un sujet pour lequel il sympathise, il ne lui reste plus qu'à constituer en sujet complet ce modèle.

Le plus précieux modèle pour l'artiste, ce n'est pas celui qui offre positivement et évidemment plusieurs beautés quelconques, c'est celui qui, dans son unité, donne le plus d'indications des espèces de beautés appartenant au caractère ou au mode déterminé par l'artiste. Il y a sur certains individus des indications manifestant les mœurs, les passions, les caractères physiques, et cela plus positivement peut-être que ne feraient des perfections même moins inspiratrices que ces indications; celles-ci suffisent à l'artiste, parce que l'art est le modificateur des individualités propres à la matière du sujet qui est à mettre en œuvre. Homère, Phidias, Mozart ne s'avisaient pas de copier un individu, ils copiaient la nature, mais ils la copiaient selon l'art. Les modèles de Tartufe, de l'Avare, sont à la disposition de tous les poètes. Pourquoi Molière seul a-t-il su faire avec ces modèles des chefs-d'œuvre? C'est qu'il a su trouver, choisir et composer selon l'art ou selon

le beau; c'est que le plus souvent il fut inspiré par un modèle particulier et saisissant, modèle avec lequel ou à l'aide duquel il sut féconder et mettre au jour un grand sujet.

Horace aimait *l'originalité*, mais il craignait peut-être de la prescrire; aussi recommande-t-il d'imiter les modèles grecs, et il veut qu'on les interroge nuit et jour. Mais pourquoi cette prescription d'Horace? Ce n'est pas pour faire parvenir à des singeries, mais pour faire parvenir jusqu'au vrai secret ou initiation de l'art, en interrogeant la nature, afin d'être non seulement artiste original, mais aussi artiste utile.

Si l'art sert à cacher l'art, il faut qu'il cache l'imitation des imitations. Certes, un artiste qui veut être soi et original doit respecter ses propres sympathies et les spontanéités qui lui sont particulières; mais qu'il les ménage avec discernement et qu'il ne mette pas à la place de la nature quelque goût favori dont il se sera peut-être engoué pour un temps seulement. Au surplus, celui qui suit un autre, reste toujours derrière. Ce n'est donc pas à l'aide d'un autre, c'est à l'aide des lois éternelles de l'art ou du beau, à l'aide de la nature et à l'aide de soi qu'un artiste est original.

Une œuvre ne porte point le cachet artistique lors qu'elle est faite en *imitation* d'une autre œuvre; les

artistes doivent, il est vrai, puiser à la même source la nature; mais ils ne doivent point s'imiter.

Ce sont les grands secrets de l'art, ce ne sont pas certains modèles particuliers ou exemples qui doivent passionner l'artiste. Ainsi, personne ne pouvant chanter avec la voix d'un autre, il faut que chacun chante très-bien avec la sienne.

Un écolier avait remarqué un de ses camarades qui imitait fort résolument, à l'aide d'un pipeau, le chant du rossignol, et il se mit à contrefaire cet imitateur. Un troisième, plus avisé et plus réfléchi, voulut les surpasser, et il alla s'instruire à la vraie source. Ce fut donc dans le bois qu'il voulut se placer près du modèle; et, après avoir bien étudié et avoir fréquemment répété et reproduit les modulations, la sonorité et tous les accents variés de cette voix brillante, il alla provoquer au milieu de ses camarades un jury capable de juger le plus méritant des trois concurrents. A peine eut-il fini son chant que ses deux rivaux furent presque couverts de huées, malgré leur adroite et fantastique approximation. Cependant le premier qui avait mis en train ce jeu se piqua d'émulation; lui aussi, alla donc étudier d'après nature, et là, il mit en action sa facilité, sa façon énergique et son originale individualité. Le jour où il vint se comparer à ses deux autres camarades, toute l'école le déclara virtuose; en effet, son

imitation, toujours vraie, était puissante, facile et originale : on croyait entendre le rossignol.

Pourquoi la nature qui est si vieille reste-t-elle toujours jeune et ne cesse-t-elle de plaire? C'est qu'elle n'obéit qu'à son propre principe; les ouvrages d'un artiste plairont dans tous les temps et ne vieilliront jamais, s'il a obéi à son art, dont le principe immuable a pour source la belle nature, et s'il a refusé d'obéir à la mode qui n'est jeune que pour un temps, exclut l'originalité, et dont la vieillesse paraît insupportable à tout le monde.

Vous dites qu'on ne peut plus rien inventer de nouveau et que l'originalité est devenue impossible; cela est vraisemblable en fait de sottises, mais en fait de chefs-d'œuvre, votre assertion n'est pas juste. Raphaël fut neuf, quoiqu'il peignit la millième ou peut-être la cent millième madone de la chrétienté; et le Jupiter de Phidias fut neuf, bien que précédé et suivi de plusieurs milliers de Jupiters. Osera-t-on jamais dire à un grand capitaine qu'en fait de bataille il n'y a plus rien à inventer?

Quant à l'art des copies (fac-simile prétendus d'originaux), il est aussi utile, aussi louable et aussi étonnant que l'art enseigné patiemment à certains animaux imitateurs. Cependant l'orgueil du copiste impose bien souvent le nom de création à ce qui n'est qu'une heureuse singerie.

Le copiste n'est responsable et engagé que vis-à-vis d'une œuvre d'art; l'artiste qui, au contraire, imite d'après la nature en général, est engagé et responsable vis-à-vis de celle-ci, et quand il faillit en fait de beauté, il est seul coupable; l'original ne saurait l'excuser.

Si les auteurs sont embarrassés pour copier leurs propres ouvrages, comment un étranger réussirait-il à les copier? Les copies sont des faux. Ainsi qu'aux traducteurs, la fidélité ou la vraie reproduction est interdite aux copistes.

Les copies, comme les traductions, ne peuvent donc être que de plus ou moins ingénieux équivalents.

C'est pour cela qu'il n'y a pas de textes plus précieux sous le rapport de l'authenticité que ceux qui ont été gravés sur le métal ou sur la pierre, et qui ont ainsi traversé les siècles sans aucuns remplaçants pour venir nous donner eux-mêmes témoignage.

Les Grecs ont imité des originaux, mais par une imitation libre dans laquelle subsistait l'individualité de l'artiste occupé à produire un équivalent à l'original; mais, pour atteindre ce but, ils empruntaient à des modèles vivants de convenables et heureuses individualités; de telles copies devenaient ainsi des originaux.

Celui qui fictionne d'après nature compose et

anime son œuvre par sa propre originalité; mais le copiste qui fictionne d'après une fiction ne peut sans infidélité se rendre original.

Un maçon qui fait une maison toute semblable à une autre maison peut-il se dire architecte? Non, assurément : eh bien! un peintre qui sait faire un tableau tout semblable à un autre tableau, et dont le pinceau ne sait faire que cela, ne devrait pas se dire artiste.

Le mot *disposition*, bien qu'il signifie dans le langage de l'art une condition très-essentielle, effraie quelquefois les amis de la naïveté et de la spontanéité, et ils s'effarouchent par conséquent aussi aux mots arrangements, agencements, coordonner, symétries, contrastes, etc. Ne dirait-on pas qu'ils ne veulent plus d'art, mais seulement des calques de tout ce qui saisit leurs caprices, en présence des individualités? Cependant disposer, arranger selon l'art, veut dire disposer selon la nature choisie belle, et ainsi modèle incontestable.

Certes, une excellente composition doit sembler être un heureux effet du hasard; mais elle ne serait point excellente si, sous cette apparence d'un hasard heureux, elle ne laissait point découvrir l'utile principe du beau, et les secrets sociaux de l'art, c'est-à-dire les combinaisons d'où résulte l'harmonie, la condition éternelle enfin de tout ce qui est beau,

bon et parfait; celle de l'unité. Or, une heureuse disposition qu'on peut contrôler mathématiquement contribue à faire ressortir comme un enseignement, cette unité principe du beau.

Voici venir un drame scénique; l'auteur s'est dit: Le vrai génie s'affranchit des règles, je n'ennuierai point par les règles; je surprendrai, j'attacherai par l'imprévu, je triompherai par le fantastique qui m'est propre. Hélas! le commencement de l'œuvre faussement disposée laisse languir la curiosité; le milieu devrait être à la fin et la fin n'est qu'un tronçon mesquin; il en résulte que notre auteur a fait siffler une sottise.

Avisez-vous donc de dire à un tel producteur fantastique que, dans toute œuvre artisque, il y a à observer une dialectique, laquelle conduit à des déductions, et enfin à la persuasion!

La *clarté* résulte de l'unité, le défaut de clarté s'oppose à la facilité de perception. Or, la peine dans la perception constitue la laideur; il y a donc toujours clarté dans une œuvre où règne l'unité. Aussi les sujets simples ayant par eux-mêmes une grande valeur en acquièrent-ils une bien plus grande et deviennent-ils puissants par l'effet de cette clarté artistique résultant de l'unité. Cette clarté, on le reconnaît, serait detruite par des équivoques, soit de perspective, soit de geste, de forme, de chant, de

danse, dans toutes les productions de l'art. Ainsi la clarté, c'est l'ordre, c'est la simplicité de la disposition, c'est l'évidence de la destination des choses et du caractère de leur ensemble : un aussi grand principe doit être respecté.

Quel est, demande un observateur, le sujet de ce groupe décorant là-bas le jardin des Tuileries, et qui ne se débrouille pas bien? On lui répond : C'est la mort de Cléopâtre. — Mais, de loin, cela semble faire paquet. Dites-moi donc encore quel est le sujet de cet autre groupe bien embrouillé aussi, et apprenez-moi combien il offre de figures? — C'est Énée portant son père Achise; on y découvre aussi le petit Ascagne. — Pourquoi donc les autres marbres du jardin signifient-ils clairement, de loin, leur sujet? — C'est qu'ils sont des répétitions ou copies d'ouvrages antiques. — Eh bien! pourquoi tous les autres morceaux de sculpture du jardin ne seraient-ils pas aussi bien débrouillés que ceux-là? pourquoi ne pas faire toujours comme les anciens en ce point? C'est que, dans un pays où trop de gens sont intéressés à corroborer l'empire de la mode, c'est au tribunal de celle-ci et non au tribunal du public que sont jugés les artistes.

C'est encore parce que la clarté ou la simplicité est une espèce de vertu, que toujours la clarté ou la simplicité est recherchée par les grands cœurs; sou-

vent l'obscurité ou la confusion est recherchée par les fourbes.

On peut dire, à propos de la clarté, que la théorie de la peinture, par exemple, peut emprunter à la théorie de la musique certains rapports qui, dans celle-ci, sont établis entre la mélodie et l'harmonie. On peut donc dire de même que l'unité toujours *claire* et saisissable du chant le fait dominer parmi les unités secondaires et variées réduites en harmonie; de même dans un tableau l'unité toujours claire et saisissable du sujet ou du motif principal doit dominer du milieu des variétés ou unités subalternes nécessaires au tout ou à l'ensemble de la mise en scène et soumises à l'harmonie dans ce tout.

C'est une espèce de malheur pour l'artiste de n'avoir pas aperçu certaines *équivoques* qu'il maudit trop tard, et après avoir vu les plaisants s'en divertir, forts qu'ils sont toujours du principe tout artistique de la clarté. Avec quelle gaieté, en effet, les moins connaisseurs n'accablent-ils pas de comparaisons plus ou moins plaisantes le pauvre auteur d'une équivoque.

Un peintre travaillait à un tableau représentant un Arabe exténué de faim sur le sable du désert. On apercevait un bout de manche rayé rouge et blanc et qui malheureusement ressemblait beaucoup à un carré de mouton. Un confrère consulté se mit à dire : « Mon ami, dis donc à ce brave homme que tu lui as

mis de la viande tout près de lui. » Ce plaisant critique ajoutait, en parlant de certains petits nuages blancs groupés sur le ciel du même tableau : « Tu as donc fait décharger là-haut une voiture de pavés. » Mais une troisième moquerie devait s'adresser à un tableau que ce confrère alla toucher du bout du doigt; « Qu'est-ce que ceci? dit-il.—Ne vois-tu pas que c'est la jambe gauche de ce soldat combattant? — Je t'assure, moi, que c'est un fourreau de sabre. » Dans un tableau, les figures ne formaient qu'un groupe serré et isolé au milieu de leur champ trop vaste et trop nu : « Oh! oh! s'écria un critique, quelle drôle de composition il nous a faite là! C'est une botte d'asperges. » Sur le portrait d'un pape assis à son bureau, la main paraissait plutôt de bois que de chair : « Pourquoi donc cette clochette près de lui? se mit à dire un plaisant; elle est inutile, puisque le bruit que les doigts feraient sur la table suffirait pour que le pape soit entendu de ses gens. » On voyait en sculpture le ministre Sully implorant pour quelqu'un la clémence de Henri IV, et, se jetant aux genoux du prince, celui-ci lui disait : « Relève-toi, ils croiraient que je te pardonne. »

Ce sujet, un poète pourra le rendre avec *clarté;* mais, en sculpture ou en peinture, il sera mal compris : une équivoque aura lieu, puisque le prince y semblera pardonner au ministre.

Un critique jovial s'exprima ainsi au sujet d'un peintre qui ne réussissait que dans l'imitation des satins, et qui, dans un tableau, avait representé des personnages près d'un édifice en construction : « Ils ont des habits de satin, des figures de satin, des mains de satin ; dans ce tableau le ciel est en satin, les pierres sont en satin, le mortier même est du satin. »

Quant aux *équivoques* qu'a produites plus d'une fois le ciseau des sculpteurs chez les modernes, on peut en signaler plus d'une éprouvée par le spectateur sous certains aspects. Mais c'est surtout lorsqu'ils ont voulu faire du lointain que les sculpteurs, sur leurs bas-reliefs, ont opposé des pygmées aux géants des premiers plans.

Est-ce que les architectes eux-mêmes n'édifient pas quelquefois chez nous des équivoques?

Pourquoi le poète équivoquant serait-il épargné dans cette critique? Aucun privilége n'est là pour l'en garantir. Bien souvent donc, lorsqu'il aspire audacieusement à s'élever jusqu'au plus haut du fantastique de son idéal, on le voit se perdre ridiculement dans les plus obscures excentricités.

Quant au musicien, lorsqu'il agit sur nous par le moyen de l'orgue et qu'il se livre à ses vigueurs, ne nous fait-il pas entendre parfois les cris affreux de l'éléphant? N'équivoque-t-il pas encore, lorsque son

instrument pénétrant nos oreilles par d'aigres naziards, nous rappelle, malgré l'instrumentiste, certaines voix contre nature et qui sont en aversion à tout le monde?

Le geste du mime mal instruit déroute parfois le spectateur en mettant sous ses yeux, au lieu du personnage voulu par le poète, une espèce de fou, abaissant ainsi le caractère scénique ou le mode de l'œuvre.

Reste l'artiste gymnastique que nous ne voulons considérer que dans la danse. Souvent il équivoque en blessant la décence antique et en développant non la dignité de son art, mais des poses toutes de fausseté et en faisant trop souvent parade de soubresauts indignes de l'homme et de sa raison toujours conservatrice du mécanisme affecté par la nature au corps humain.

Ainsi, le principe de l'unité doit dominer les beaux-arts et imposer à tous la clarté prescrivant les équivoques.

SECTION XXV.

—

L'IMAGINATION. — L'INSPIRATION. — LE SPIRITUALISME. — LE GRANDIOSE. — LE SENTIMENT. — LA SCIENCE. — LE GÉNIE.

Imaginer (nous restreignons peut-être ici le sens que les philosophes donnent à ce mot), ce n'est pas trouver ou choisir, c'est se représenter à l'esprit une chose ou l'ensemble de plusieurs choses; or, cette faculté d'imaginer est indispensable, surtout à l'artiste, qui doit toujours faire un triage raisonné et toujours bien choisi. Il faut que l'artiste ait sous la main et puisse rapprocher vers soi un nombre suffisant de choses ou d'idées plus ou moins acceptables, c'est-à-dire plus ou moins convenables au tout ensemble ou à l'œuvre générale qu'il se propose; celui qui ne peut pas imaginer ou par une image interne se représenter promptement et vivement les idées ou les choses parmi lesquelles il lui faudra trier ou choisir, restera donc pauvre en moyens primordiaux, et l'œuvre restera pauvre elle même ou stérile comme l'esprit de l'auteur. Ainsi, l'inspi-

ration ne serait d'aucun profit pour l'artiste dépourvu d'imagination ; mais l'imagination ne serait elle-même d'aucun profit sans la science qui apprend à choisir et à reproduire selon l'art.

Que serait-ce si l'imagination étant déréglée et exhaltée dans l'extravagance, se séparait ainsi, et s'affranchissait vaniteusement de la raison qui doit régner dans l'art ? Dans ce cas, la hardiesse n'en serait pas moins folie. Ainsi l'artiste doit savoir dicipliner son imagination et en soumettre les précieuses variétés à l'unité de l'art, cet améliorateur incorruptible des sociétés.

L'imagination du jeune élève inexpérimenté ne lui représente que des choses vulgaires et froides qu'il exécute peut-être chaudement ; mais l'imagination de ce même artiste devenu plus avancé améliore ses résultats à mesure qu'il apprend à choisir selon l'art.

Etre mal pourvu de la faculté imaginative, c'est un grand empêchement au succès artistique, et par conséquent à l'excellence de l'œuvre ; car la stérilité de l'imagination ne se changera, par aucun expédient ou secours factices, en fécondité et en puissance reproductrice au profit de l'art. C'est ainsi que des fruits cultivés en serre chaude ne sauraient, malgré les soins et les expédients, devenir excellents. Ainsi point d'imagination, point d'artiste. Cependant lorsque la prédisposition imaginative se développe diffi-

cilement et produit peu, les efforts de l'éducation et les excitations bien entendues de cette imagination trop inanimée peuvent là vivifier jusqu'à un certain point; elles peuvent la rendre, par cet artifice, propre à la création de quelques louables productions, plusieurs qualités y dédommageant de ce peu d'imagination.

Les artistes sans imagination, ou dont l'esprit est paresseux, ont recours au plagiat et surtout au plagiat à la mode; mais la singerie prenant la place de l'imagination, lorsqu'il s'agit de productions d'art, est une insulte à la société, et cette insulte semble plus grande encore lorsque le plagiaire prétend se cacher sous d'autres formes, d'autres tons, d'autres couleurs, d'autres mouvements, derrière un langage différent, etc.

Enfin, on a dit avec justesse que l'imagination de l'artiste doit devenir comme un miroir ardent où convergent ses idées, ses sentiments, ses choix et tous ses modèles individuels.

L'*inspiration*, exaltation passagère de l'âme, peut être malheureuse et heureuse; elle n'est donc pas toujours un développement chaleureux du sentiment du beau, ou un heureux mouvement vital de l'intelligence. Lorsque l'*inspiration* est artistique, elle est un élan de notre amour pour le beau, mais il y a une inspiration vulgaire qui n'est autre chose que l'élan

de notre vanité ; le souffle inspirateur ne peut féconder que les belles âmes, c'est pour cela que tant de personnes qui cherchent en elles-mêmes d'heureuses inspirations ne les rencontrent jamais.

L'inspiration est un mouvement, une action de l'esprit, lequel est excité par une force mystérieuse et par volition instinctive ; cette force et cette volition ne produiraient rien au dehors, sans les éléments qui constituent toute production, soit intellectuelle, soit matérielle. C'est pour cela que l'inspiration de l'ignorant n'est qu'une chose sans résultat, c'est un souffle qui n'allume aucun feu, c'est un mouvement sans puissance comme sans direction, enfin c'est une vraie nullité.

Ce que la société attend des artistes en général et surtout de leurs grands ouvrages, ce n'est pas l'inspiration, c'est l'excellence sociale de ces ouvrages. La hardiesse d'inspiration n'empêche pas les sottises, et la modeste retenue des savants n'empêche pas l'excellence de l'œuvre.

C'est une malheureuse inspiration chez l'artiste ou chez l'amateur médiocre, de ne jamais parler de l'art qu'en inspiré.

Il y a l'inspiration par le bon goût et l'inspiration par le mauvais goût ; l'artiste qui se vante d'être presque toujours inspiré ne l'est ordinairement que par ce dernier.

Il y a des prétendus connaisseurs qui veulent que l'inspiration soit presque tout l'artiste; s'inspirer, voilà l'acte selon eux qui suffit pour composer et exécuter. Un de ces jeunes connaisseurs revenant de Rome, expliquait ainsi à un condisciple crédule comment s'y prit souvent Raphaël pour produire ses chefs-d'œuvre. Quand ce beau génie (disait notre connaisseur) créa, par exemple, son admirable peinture, appelée par quelques-uns *la Dispute du Saint-Sacrement*, il se plaça vis-à-vis le grand mur qu'il allait illustrer au Vatican; il y resta immobile, attendant le moment du souffle inspirateur; le souffle arriva. Raphaël prend aussitôt ses pinceaux; son imagination devient théologique, elle commande à la couleur, au dessin, à la touche, etc.; le peintre reste toujours inspiré, et le chef-d'œuvre est enfanté.

Quant au gros violon dont Apollon (même salle du Vatican) joue un peu gauchement sur le tableau dit *le Parnasse*, ou quant aux figures de géométrie que trace par terre Euclyde, dans le tableau l'*Ecole d'Athènes*, tout cela, ainsi que le chandelier à sept branches et le palanquin sur lequel le pape Jules II se fait porter dans le temple de Salomon (tableau d'Helyodore), tout cela, disait encore ce singulier connaisseur, toute cette justesse *palpitante d'intérêt*, c'est de l'inspiration.

Le studieux Raphaël ne s'attendait pas qu'on pût un jour amoindrir son mérite à ce point.

Pourquoi le marbre fameux du *Gladiateur antique* est-il saisissant? pourquoi s'élance-t-il? La même sagacité de nos prévoyants d'aujourd'hui vient de révéler ce secret : C'est, disent-ils, que le marbre fut façonné dans un heureux moment de fièvre.

Aujourd'hui, on entend appeler niais ceux qui ont écrit que Perrugino, maître de Raphaël, s'en faisait écouter lorsqu'il lui disait : Mon bon ami, dans toutes tes figures appuie-toi sur la géométrie, puisque sans la science, le peintre ne fait le plus souvent que des magots. Ces mêmes gens ajoutent : Comment ce cher ange, dont l'âme planait au-dessus de la terre, eût-il pu comprendre quelque chose à ces ennuyeux sermons tout techniques? Fi donc! Raphaël était trop bien inspiré pour matérialiser ainsi son art.

Un vrai connaisseur doit dire à l'élève partant pour l'Italie, où il prétend puiser des inspirations sous le plus beau ciel et dans les plus beaux modèles : Tu n'as peut-être pas assez réfléchi en exprimant tes espérances. Sache donc que les beaux et nombreux ouvrages doivent servir à nous faire connaître l'art tout entier, et que ce n'est qu'après nous être munis de cette connaissance de l'art tout entier, que nous sommes artistiquement inspirés, lorsqu'en présence de la nature, nous y reconnaissons,

nous y trouvons à notre disposition et sous un heureux climat les éléments, les conditions, les matières et sujets de l'art.

Ceux qui font de l'art pour eux-mêmes et non pour la société, ceux enfin qui pensent à servir leur vanité ne manquent pas de faire parade de leurs heureux moments de *spiritualisme*. C'est ainsi, disent-ils, qu'ils savent dédaigner la matière et s'élever au-dessus de la forme corporelle. Certes, l'art serait facile, si l'on pouvait ainsi se débarrasser de l'obligation d'être vrai corporellement.

Mais ils ne s'en tiennent pas là; ils ont fait, disent-ils, la découverte de cette noble condition de spiritualisme dans certaines œuvres de l'art primitif chrétien; ce n'était qu'un germe selon eux, mais déjà ils savent le féconder. Il est fâcheux pour leur vanterie que les chefs-d'œuvre grecs qui nous restent de la statuaire, par exemple, soient autant d'exemplaires positifs sur cette question.

Oui, il faut s'inspirer de son sujet, et s'identifier avec lui, pour le spiritualiser; mais il faut aussi s'inspirer de son art, le posséder et en être maître. Les efforts des peintres primitifs de la chrétienté au moyen-âge s'inspiraient de leur sujet; cependant, malgré leur naïveté d'artistes et leur foi de chrétiens, ils sont faibles en résultats, et la barbarie de leur temps les domine, malgré les élans exemplaires

de ceux qui surent parmi eux découvrir quelques-unes des lois du beau dans les leçons antiques de la mythologie, et surtout dans l'art vivifiant le marbre, le bronze statuaire et numismatique, les pierres fines, etc. Les peintres qui se firent remarquer dans l'enfance de l'art moderne sont, il est vrai, plus inspirés dans leur sujet, plus spiritualistes enfin que les peintres académiciens luxueux du dix-huitième siècle; mais signaler du spiritualisme dans ces ouvrages primitifs, ce n'est pas faire la découverte d'une condition artistique connue et pratiquée seulement au moyen-âge, puisqu'il est certain que les restes conservés de l'art grec du beau temps, sont des modèles de ce spiritualisme devant dominer la matière, condition par laquelle les artistes de l'antiquité ont toujours su compléter l'art.

Lorsque, s'appliquant le nom ou le titre de spiritualistes, certains peintres, certains sculpteurs, etc., offrent à notre vénération des êtres, fantômes humains, hardiment estropiés, inhabilement et faussement ébauchés, lorsqu'ils se disent artistes évangéliques et orthodoxes, parce que, s'efforçant de s'inspirer en exécutant des figures où la vérité de la forme est dédaignée, ces soi-disant spiritualistes ne se font remarquer que par leurs prétentions à une invention qui n'est pas la leur, et par un expédient un peu grossier, pour se soustraire à la grande con-

dition qu'on ne saurait impunément délaisser, celle du vrai, celle du positif corporel inséparable du beau.

Faut-il donc que le choix des objets fictionnés (telle serait la figure humaine) soit celui d'objets corporellement et vitalement incomplets, défectueux enfin et misérables, et cela, afin de respecter le spiritualisme, en faisant dominer la pensée sur la matière? Non assurément, et il n'est point de règle, telle orthodoxe qu'on la prétende, qui impose à l'artiste la triste obligation d'avilir la figure humaine par système d'humilité et d'abnégation de la matière et des sens. L'homme décharné n'est pas l'homme spiritualisé, ce n'est que l'animal misérable décrépit. Oui, la pensée doit dominer, le beau intellectuel doit dominer la matière; le beau sensible doit, comme l'âme, dominer le corps. Oui, la religion doit dominer l'art comme Dieu domine l'univers, mais ce spiritualisme ne doit pas être offert aux dépens de la dignité de ce corps, ouvrage de Dieu, et qu'il nous faut savoir conserver en le respectant. La misère d'un corps délabré ne sera donc jamais acceptée sincèrement pour emblême de la richesse d'une âme religieuse, et le spiritalisme serait fort ridiculement exprimé par la pauvreté et la fausse laideur outrée si souvent des formes corporelles; enfin un tel mépris du corps n'est pas nécessaire pour devenir adorateur de Dieu.

Si, dédaigneux de notre corps et de la gymnastique, quelques moines pieux ont su jadis représenter dans leurs images la foi et ses béatitudes, est-ce une raison aujourd'hui pour calquer leur style ? Spiritualise-t-on une fiction qui reste hors du vrai, et conduit-on à l'adoration de Dieu, en préférant les laides exceptions accidentelles de la nature aux admirables exemplaires qu'elle a prodigués dans l'univers? Oh! non, car Dieu nous a nantis des beaux-arts, afin que les artistes puissent révéler à l'humanité le beau, et son principe directeur et fondateur éternel de toutes choses.

La gothicomanie, qu'on s'est plu à souffler en Europe, après le commencement du dix-neuvième siècle, pour arrêter l'ère de la liberté, et qui nous a ramené, dans les arts imitateurs, les châtelaines, les preux, les troubadours; puis, en s'infiltrant dans les modes et les costumes, n'a pas manqué de faire naître, ainsi qu'on le désirait, une certaine sympathie pour le style des vieux édifices plus ou moins ruinés dans le nord de l'Europe. On entend donc regretter lamentablement la mutilation de vieilles décorations sculptées en pierres, imitant la dentelle ou les stalactiques, ornements fleuronnés, trilobés avec colonnettes et clochetons; en sorte que toutes ces prétendues merveilles vues depuis cinq cents ans de tout le monde, on veut les faire admirer de nos jours

comme autant de précieuses trouvailles, et circonscrire en elles le bon goût, la vraie grâce, la vraie beauté, le spiritualisme enfin. Cependant on doit y regarder à deux fois avant de se persuader qu'il faut se soumettre à ces prétendues doctrines du beau ; et ne faut-il pas plutôt se méfier de l'influence, de la persistance de ces prôneurs intéressés plutôt à leur politique qu'à l'art ?

Oui, la pierre doit être rendue éloquente par l'architecte, puisqu'il lui faut spiritualiser tout dans son œuvre ; mais les expressions ou le spiritualisme obtenu par l'architecte ne doivent point sembler, comme dans beaucoup de ces vieux édifices, braver la statique ; ce spiritualisme n'est donc pas du génie, quand il n'est obtenu qu'aux dépens de la vraisemblance de solidité, et qu'à l'aide de bizarreries données pour du mystérieux et du symbolisme sacré.

Les observateurs devraient toujours se rappeler que chez les modernes l'art n'a jamais été institué, et qu'au temps de la renaissance de hardies fantaisies n'ont eu pour frein que la correction des modèles antiques respectés par le temps. Vouloir trouver de la philosophie religieuse et une pensée archétype dans les monuments religieux fort différents vers le nord de ceux qu'on édifia dans le midi, c'est prendre pour des règles et des principes ce qui ne fut que la

propagation accidentelle de certains goûts excentriques et exceptionnels dans l'histoire de l'art.

Certains critiques, se disant spiritualistes, ont donc cru devoir nous faire distinguer des intentions mystiques dans plusieurs parties de ces sortes d'édifices; ils ont affirmé que dans les deux courbes de l'ogive, il faut voir *la position adoratrice* du corps de deux chrétiens *s'inclinant dans un commun amour*. Cependant d'autres observateurs semblent plus vrais en disant que l'ogive en pierre a répété respectueusement cette même forme ogivale d'après des anciens édifices construits en bois, et en ajoutant que, allongé et aigu, l'ogive rentre dans l'harmonie linéaire des édifices élancés dans les airs. Il est d'ailleurs à remarquer que l'on retrouve l'ogive, dans les édifices profanes, aux fenêtres, des châteaux et dans les boudoirs même de leurs tourelles. C'est ainsi que beaucoup d'autres ornements fantastiques des chapelles ne provenaient que de la mode d'alors, puisqu'on les retrouve dans les appartements. Les couleurs des vitraux, disent-ils encore, en interceptant, en tempérant les rayons du jour, offrent l'image *des saintes pensées qui seules peuvent intercepter et adoucir les ennuis trop perçants de la vie;* on peut objecter pourtant que la prodigalité des bigarrures sur les vitraux est certainement plus propre aux distractions qu'au recueillement. Au reste cette bigarrure, telle qu'elle est continuée jus-

qu'à nos jours, ne spiritualise rien et semble même empêcher tout accès à la symbolique chrétienne des couleurs.

Voulant absolument trouver dans les édifices chrétiens de ces époques une poésie intime et une religion voilée, ils ont déclaré que, dans la mystérieuse obscurité des bas-côtés, est offert un asile à la confusion du repentir, et que, dans cette partie triste d'humilité et contrastant avec l'éclat joyeusement coloré des verreries supérieures, est donné l'idée de la tombe où doit s'engloutir notre orgueil.

Cependant on pourrait faire une remarque, peu poétique il est vrai, c'est que la partie inférieure des édifices est presque toujours, pour plusieurs causes qu'il est inutile de signaler, plus sombre que la partie supérieure.

La condition de spiritualiser la matière a été remplie par les artistes grecs, avec le plus délicat, le plus sublime artifice. C'est chez eux qu'il faut chercher, malgré leur paganisme, les modèles de la vraie application qui doit être faite de ce principe. Sous les draperies le corps humain ne se fait apparaître que par quelques mouvements excellemment choisis, excellemment indiqués. Tout a été calculé dans ces chefs-d'œuvre pour que le spectateur comprît, avant tout, la grande leçon morale et religieuse, et qu'avant tout et de prime-abord son cœur fût transporté là où

le voulait l'artiste, car il ne l'ignorait pas. Pour que l'art parle à l'esprit, il faut que l'esprit applaudisse à la vérité de l'art. Aucun excès, aucun détournement du vrai beau n'a égaré les artistes grecs de la belle époque, et c'est ce grand art, ce grand secret qui est encore à instituer parmi nous.

L'art grec, c'est l'art.

L'art grec est *un* comme Dieu dont il reflète le beau.

La beauté n'a qu'un sanctuaire ; ce sanctuaire, c'est l'art grec.

Il n'y a pas eu sept merveilles du monde, il n'y en a qu'une ; cette merveille unique, c'est l'art grec.

L'art grec est complet, parce qu'il est *un* ; il a donc toutes les conditions qui le constituent ainsi complet.

Aussi, lorsqu'aujourd'hui nos artistes prétendent enrichir l'art, ils ne font que donner un nom nouveau à une condition antique.

Ils n'ont donc point découvert la spiritualité.

Dans la Pallas de Villetri est spiritualisée la Sagesse.

Dans la Diane du Louvre, la phase la plus glorieuse de la virginité.

Dans l'Apollon du Vatican, la vérité dont l'éclat purifie l'humanité souillée par le mensonge des sens.

Dans l'Apollino de Florence l'artiste a spiritualisé la joyeuse aube du jour éveillant doucement la nature toujours jeune, etc.

Ainsi l'art grec résout le problème sans confusion ; aussi n'a-t-il pas eu, comme l'art moderne, ses Michel-Ange et ses Vanderwerf, ses Léonard de Vinci et ses Rubens, tous artistes se contredisant.

Il n'y a pas eu non plus ces productions antagonistes, telle que la *Dispute du Saint-Sacrement*, composition de Raphaël, et la grande fresque toute de dévergondage dont Pierre de Cortone a couvert le plafond Barberini.

Mais, dans toutes les figures provenant de l'école grecque, l'art a maintenu sa suprême unité en augmentant des belles vérités intellectuelles ou spirituelles et en diminuant le nombre des belles vérités corporelles.

Les artistes grecs ne s'avisèrent donc jamais de recourir aux misérables individualités pour faire dominer la pensée sur la matière.

Ce fut ainsi qu'une fascination toute de vérité sut féconder les leçons données à l'humanité par les divines fictions de l'art.

C'est un des plus glorieux priviléges dont soient pourvus les beaux-arts que cette faculté qu'ils ont de reproduire le *grandiose*, rappelant ainsi aux hommes, saisis d'étonnement et fiers de leur admira-

tion, l'immense majesté de l'univers. L'artiste s'est dit : Je veux que leur poitrine se soulève comme si leur âme augmentait de grandeur; je veux que de leurs bouches s'échappent ces mots : Comme cela est imposant, quel grandiose! et alors ils penseront à Dieu, ils penseront à l'immortalité.

Mais celui-là serait peu initié aux procédés intellectuels des beaux-arts, s'il confondait la faculté transcendante du *grandiose* (ou la grandiosité signifiant la disposition de l'artiste au grandiose) avec le choix si facile du colossal capable de produire seulement l'étonnement, et quelquefois l'imprévu colossal fort différent aussi du gigantesque, expression ne se rapportant pas à la grande dimension des choses créées par l'art.

L'esthétique nous signale dans l'art, le grand de sensation et aussi le grandiose, parce que le langage de l'art doit être supérieur; son grandiose est donc rarement un défaut.

Bien que la nature nous donne des exemples de grandiose, l'art doit savoir le manifester par des calculs ingénieux et sans sortir du vrai. Mais comment dire ces calculs à l'artiste qui n'a pas su voir dans le silence des lignes et dans la grave simplicité du tout ensemble la qualité du grandiose ?

Le grandiose sans fin des hautes montagnes n'est perçu que lorsqu'on les parcourt; aussi, leur représentation par le pinceau ne produit-elle qu'une esthé-

tique mesquine, et cependant ce n'est pas la dimension grande qui constitue le grandiose.

Le génie de La Fontaine donnait assez de transparence à ses apologues pour y laisser apercevoir le grandiose du moraliste.

L'artifice du grandiose artistique est le secret des cœurs grands eux-mêmes.

Le *sentiment*, qualité si essentielle dans les arts, suppose une très-vive sensibilité ; cependant l'excès de sensibilité de la part de l'artiste lui fait souvent mal apprécier le degré d'émotion qu'il est de son devoir de produire sur autrui.

Ce ne serait pas en dégustant avec une vive sensibilité les mets des meilleures tables que le cuisinier parviendrait à exceller dans son art, il faut d'abord qu'il connaisse son art et qu'ensuite il expérimente et pratique au feu. Ce n'est pas non plus en allant s'extasier devant les chefs-d'œuvre de l'Italie et des capitales de l'Europe et en y excitant l'exquise sensibilité qui lui est propre que le jeune artiste, trop peu initié dans la connaissance de son art, parviendra à une haute excellence; c'est en expérimentant, en pratiquant selon l'art et en luttant victorieusement corps à corps avec la nature que cet artiste deviendra excellent. Que les élèves se persuadent donc que l'extrême sensibilité du dégustateur ne lui assure pas le succès de l'artiste.

Tel artiste a beaucoup de sentiment, beaucoup de sensibilité ; qu'est-ce que cela fait au public, si le sentiment n'émane pas de l'œuvre, et ne s'exhale pas en parfum, comme la fleur qu'on approche de soi ? Le sentiment n'est pas rare chez les individus ; il est très-rare dans les œuvres. Si l'on cherchait bien la cause de cette rareté, on la trouverait dans le délaissement de la science, celle-ci ayant le privilége de soutenir le sentiment et de lui donner comme un corps dont la vie excite notre sympathie. Si donc, on est frappé du vrai, provenant du sentiment, s'exhalant pour ainsi dire d'une production artistique, exempte par conséquent de fadeur, c'est la science qui a réalisé ce vrai ; en sorte que point de science, point de sentiment vrai qui saisisse le spectateur. Oui, il faut que le sentiment traverse l'œuvre en passant par la science. Mais si le sentiment est réalisé et prend de la vie par la science, celle-ci ne résoudra jamais le problème artistique, le beau par le vrai, ou le vrai dans le beau. Aussi, a-t-on dit que dans une œuvre artistique il ne fallait pas seulement la vérité, puisque la justesse de la fiction et de la vraisemblance qui peuvent attirer la conviction de l'esprit, n'attire pas toujours la conviction du cœur.

La nature est toute *science* ; si donc l'artiste est le rival de la nature, il ne saurait mépriser la science.

Ceux qui croient que leur imagination, leur inspiration et leur sentiment les affranchissent comme par privilége de l'obéissance aux règles ou à la science, n'en sont pas moins tenus de connaître en général ces règles et ces questions de science, afin de savoir quelle loi ils violent, et quelles licences ils se permettent. Sinon, leur liberté serait celle de la présomption du mauvais goût.

Se dire artiste et se vanter d'être au-dessus des règles ou de la science, c'est faire parade de sottise et se vanter de son absurdité.

Pourquoi tant d'artistes dédaignent-ils ou haïssent-ils les règles ? Une réponse fort juste a été faite à cette question : c'est que, si les règles ne sont pas pour eux, elles sont contre eux.

Ce que les beaux-arts ont en plus sur les arts mécaniques, c'est le beau ; mais ils n'ont pas en moins les règles ou la science.

L'artiste ignorant, comptant sur lui seul, aime à se dire tous les jours : L'art prend naissance dans l'imagination, l'inspiration, le spiritualisme et le sentiment ; la science ne donne nullement ces choses ; je me passerai donc des savants, de leurs prescriptions et de leur science : c'est cependant un mauvais calcul que celui qui fait délaisser la science, puisque l'artiste ignorant ne saurait jamais avoir pour louangeurs que des ignorants. Or, les éloges

donnés par ceux-ci sont sans autorité et par conséquent sans profit.

Lorsque, pour expulser la science, il se tourne contre elle, et qu'une coalition entre l'imagination, l'inspiration et le sentiment triomphe de celle-ci, elle ne peut être de longue durée, car si les coalisés ayant ces grands mots pour devise ont échappé à l'autorité de la science, ils n'échappent pas aux conséquences de leurs sottises, car ils en sont bientôt victimes.

On peut démontrer que la science est nécessaire à l'art en rappelant que chez les Grecs, aux temps où l'art éclairait les sociétés, les artistes étaient des philosophes, et que les philosophes étaient des savants.

Si le sentiment est la sensibilité qu'éprouve et que fait éprouver l'artiste, cette sensibilité, pour qu'elle soit artistique, doit être confondue avec la science, afin de ne produire qu'une seule chose. Ainsi, dans l'art de la peinture par exemple, le sentiment de la touche animé, accentué et libre, ne produirait que des contre-sens prétentieux, si la science de la perspective linéaire et aérienne ne présidaït à ce sentiment.

De même encore dans les gestes, dans les danses et les actes artistiques du corps, la pondération, la mécanique doivent être respectées.

Il faut en musique que la verve, la chaleur, l'animation soient réglées par la convenance; or, cette convenance est une science.

Enfin, si tous les artistes reconnaissent et aiment à répéter que la nature est leur modèle, comment ne reconnaîtraient-ils pas que pour étudier, pour choisir et représenter selon toute la puissance de l'art cette nature, que le secours de la science est nécessaire? Ainsi, l'imagination, l'inspiration, le spiritualisme et le sentiment ne sauraient avoir le droit de renier, de repousser les secours de la science.

Jeune élève, tu implores avec impatience, tu appelles ambitieusement le souffle artistique fécondateur des œuvres; mais es-tu fécondable? Tu invoques la muse d'Homère, cette muse divine a-t-elle jamais répondu aux vagissements d'un écolier? Où est donc ta dot pour le vrai mariage artistique que tu oses solliciter? Tu n'as pas encore amassé assez de science et de positif pour être digne d'un tel hymen; attends donc indéfiniment. Puisses-tu hâter le jour où un chef-d'œuvre issu de toi ornera le gala nuptial, où d'habiles convives, applaudissant avec joie à ta glorieuse alliance, proclameront au loin l'heureux avénement d'un artiste!

Pourquoi ne pas appeler ignorant le pinceau qui a affaibli ce qu'il a poli, sans le finir?

Voici un portraitiste, qui, jusqu'à l'âge de trente

ans, a donné à ses figures des mains insignifiantes et sans vérité. Il en a reconnu la cause dans l'ignorance où il est resté de l'anatomie et de la perspective, science qu'il s'est mis à étudier sérieusement. Depuis, toutes ses mains furent remarquées par leur expression. Que s'est-il passé de mystérieux, de phénoménal chez ce peintre? Rien, il s'est rendu moins ignorant.

Un élève dit d'un air piteux à son maître : « Quand je veux corriger mon dessin, je le gâte, et vous, d'un coup de crayon, vous le vivifiez : — Mon cher élève, c'est que quand je prends le crayon, je sais comment il fera plus juste. »

Cependant, il faut en convenir, il y a savoir et savoir, comme il y a calquer et calquer, comme il y a ressemblance et ressemblance.

Mais on ne doit jamais dire : Il y a art et art, il y a vérité et vérité; justice et justice. Il faut absolument dire : Il n'y a qu'un art, qu'une vérité, qu'une perfection, de même qu'il n'y a (que l'univers s'en réjouisse!) qu'un Dieu, qui est la vérité, la justice, la perfection.

On aime à faire du mot *génie* une expression mystérieuse; aussi, entend-on dire à chaque instant : C'est un homme de génie; il n'a pas de génie, c'est une œuvre de génie, etc. Notre Dictionnaire de l'Académie semble plus réservé; au mot génie, il ajoute

toujours une épithète; il dit : Un grand génie, un petit génie; avoir du génie pour un art, pour les affaires; avoir un génie supérieur, etc. Si donc, comme le définit encore ce même Dictionnaire, le génie est une disposition, une inclination et un talent naturel pour une science, pour une spécialité d'être, ce génie a besoin de culture et de développement, culture et développement qui produiront à la fin ce qu'on appelle une œuvre de génie. Il est donc évident que le génie peut s'acquérir, et qu'il n'est point un privilége inné, une secrète influence du ciel, en sorte qu'il est nécessairement le résultat de la persévérance, de la fermeté du vouloir et des études excellentes propres à féconder la disposition native et très-déterminée de tel ou tel individu pour telle ou telle spécialité; disposition native, indispensable, il est vrai, pour que le génie ait lieu.

Outre le génie qui s'acquiert, on a distingué dans les temps mythologiques le bon ou le mauvais génie de tel ou tel individu; le génie de Socrate, le génie tutélaire de tel ou tel personnage, de tel ou tel pays. Mais, en vérité, il serait trop commode pour tout concurrent dans la carrière de s'en rapporter seulement à ce génie, qui doit nécessairement nous protéger toujours. Non, c'est dans le travail constant, qui, on le sait, vient à bout de tout; c'est dans les exercices méthodiques, que nous devons trouver la

grande protection, la force toute merveilleuse qui nous élèvera à la hauteur des beaux et grands ouvrages.

Homère était vieux quand brilla son génie. Poussin avait plus de trente ans quand, à Rome, brisant par de grands efforts l'écorce de la routine parisienne, il fit éclater le sien. Fleury, que sur la scène on siffla si longtemps; les deux Baptiste frères, autres comédiens excellents; la célèbre Mars, enfin, grande actrice sans défaut, et tant d'autres habiles comédiens admirés en Europe, n'allumèrent qu'au feu du travail leurs beaux génies dont l'éclat était si puissant dans les moments de leur sage enthousiasme.

Buffon définissait le génie l'aptitude à la persévérance.

Le génie et la raison ne sont point deux choses différentes; aussi, Maxime de Tyr déclare-t-il que l'art ne saurait être autre chose que la raison qui tend à son but.

Il semble donc qu'on peut affirmer que le génie est cette faculté de l'âme qui, alimentée par l'imagination, échauffée par l'enthousiasme et l'inspiration, dirigée et fortifiée par une méditation persévérante, et déterminée par la connaissance des règles et des choses, conçoit et produit les beaux et bons ouvrages.

On expliquerait encore ce que c'est que le génie en disant : Le génie est le résultat de plusieurs facultés, la tendance ou les élans vers le beau; l'imagination préparant et fécondant l'idée reproductrice du beau; la puissance reproduisant cette idée; enfin, le respect pour le vrai inséparable du beau, et contenu dans l'unité, principe éternel du beau ou de toute perfection.

Au reste, il suffirait peut-être de dire que le feu du génie provient du feu de la vertu.

Si donc, reconnaissant que dans chacun des beaux-arts, on peut apprendre à mieux exprimer, à mieux choisir, à mieux combiner, à réaliser ce qu'on a imaginé, et enfin à circonscrire ses inspirations dans la convenance, nous sommes bien près de reconnaître qu'on peut apprendre à acquérir ce génie que notre vanité aime à considérer comme une faveur innée, devant toujours nous rendre infaillibles, faveur innée ou étoile présidant à nos grandes entreprises; cependant, à notre honte, cette étoile ne pâlit que trop souvent.

Si, au contraire, on définissait le génie en disant qu'il est la puissance imaginative et exécutive d'inconvenances et de contre-sens maniérés, ces inconvenances, ces extravagances, étant traitées avec fougue, résolution et délire, ce prétendu génie rendrait l'art dangereux et haïssable. La preuve peut en

être donnée par un exemple seulement, emprunté à l'art des draperies. Exprimer avec justesse et vivacité excessive des mouvements artistiquement choisis d'une étoffe convenable, c'est faire voir vraiment du génie en un point de l'art; mais parvenir à mouvementer sans goût un fragment d'étoffe ou une loque, ce n'est pas avoir le génie de la draperie; ce n'est pas respecter le beau et les spectateurs, puisqu'on ne lui offre pas des modèles de convenance et de grâce; enfin, c'est étaler l'impertinence de l'égoïste ignorant et mal appris.

SECTION XXVI.

—

LE VRAISEMBLABLE.

Dans les œuvres de l'art :

> Le vrai perd sa valeur s'il est *invraisemblable* ;
> Et par delà le vrai, l'audace est misérable.

Un tableau ne doit pas être une énigme; et le peintre a toujours tort de fatiguer ses juges en leur offrant des traits d'esprit trop recherchés.

Pourquoi l'artiste rendrait-il douteux par l'invrai-

semblance ses effets sur l'esprit; les œuvres de l'art ne sont-elles pas une instruction nécessaire? Or, une telle instruction perd de son pouvoir lorsqu'elle prête au doute, et que les conventions prétendues ou les invraisemblances qu'elle étale ne sont point partagées. Cependant si l'on tolère parfois des personnifications, telles que la justice, la charité, les quatre ou cinq parties du monde, etc., ce n'est point admettre en principe dans l'art l'invraisemblance, c'est seulement tolérer quelques invraisemblances lorsqu'elles sont rachetées par de hautes beautés.

Les sirènes de Rubens, dans le tableau de l'Arrivée de la reine, on les lui passerait peut-être, mais leur invraisemblance, et, de plus, leur laideur les fait repousser. On n'est donc pas poète parce qu'on étale de la mythologie, des allégories, etc., invraisemblances qui ne plaisent ordinairement qu'à leur inventeur. Enfin, c'est une grosse balourdise que cette invraisemblance exigée du sage pinceau de Raphaël, qui dut représenter le pape Jules II, porté sur un palanquin, dans le tableau d'Héliodore chassé du temple, grande fresque au Vatican.

Comment, dans le triage du beau, parmi les individualités que consulte le sculpteur comme le peintre, ne pas faire le triage de l'invraisemblable? A chaque instant se rencontre ce trompeur invraisemblable, dont l'étrangeté ne séduit que trop sou-

vent, parce qu'il semble de prime abord une artistique, une poétique particularité. Bien des artistes en sont victimes; car, épris de la nature mobile, passagère et capricieuse sur certains individus modèles, ils se mettent à la répéter avec ses invraisemblances, ne s'apercevant pas qu'ils exposent au grand jour l'impuissance de leur art et l'erreur de leurs prétentions.

Si la tour de Pise a été construite penchée telle qu'on la voit aujourd'hui, c'est une prétentieuse et laide invraisemblance de statique, puisqu'il ne saurait y avoir de beauté artistique sans vraisemblance. Quant à ces dômes ambitieusement élancés dans les airs, mais qu'il faut cercler en fer ou construire en bois, ou consolider plus tard sur des massifs, après que ces dômes ont étonné, ou pour mieux dire effrayé pendant quelque temps les spectateurs par leur ambitieuse invraisemblance statique, les anciens en ont-ils jamais imaginé? Non! jamais ils n'ont essayé d'aussi dangereuses fascinations.

Il y a des invraisemblances nécessairement laides, malgré ou à cause de leur hardiesse poétique: les poètes ne nous en offrent que trop, car on n'aime pas être appelé à entendre de trop grossiers mensonges. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, il nous semble ridicule et laid d'avoir inventé ces pourfendeurs, qui, d'un coup de cimeterre, séparent vertica-

lement en deux pièces leur adversaire, tout cuirassé.

S'éloigner du mode en musique, c'est souvent être invraisemblable. Pourquoi ces jolies phrases, ces ornements apprêtés, mis par le compositeur dans la bouche d'un acteur qui chante ses regrets, ses douleurs, et qui est obligé de blesser la vraisemblance en disant plus d'une fois textuellement la même chose? Pourquoi, au contraire, ce ton lamentable de la chanteuse qui, dans une situation de paix et de bonheur, est forcée par le compositeur d'obéir elle-même, par ces éternelles redites, à l'invraisemblance?

Quant au mime et au gymnaste, ne blessent-ils pas souvent le vraisemblable, le premier, par des gestes outrés, par des accents étranges, etc., le second, par des efforts opposés au sentiment de notre conservation?

Artistes à qui l'on impose les invraisemblances inhérentes à certains sujets respectables, vous pouvez ranimer l'intérêt que détruisent ces invraisemblances; offrez-nous, en compensation, de morales, de vives et attachantes beautés; ces écarts de commandes, rendez-les donc imposants par tout ce que l'art peut avoir de magique, et faites ainsi accepter volontiers toutes ces poétiques, toutes ces religieuses et mystiques exceptions, que votre talent aura su ainsi consacrer.

SECTION XXVII.

—

LE NU ARTISTIQUE. — LES NUDITÉS.

S'il est vrai que les beaux-arts ne sauraient ni réclamer avec autorité, ni imposer dans nos mœurs actuelles le nu, il n'en est pas moins vrai que nous devons tenir compte à ces mêmes beaux-arts des belles et nobles images qu'ils nous offrent du corps humain, et cela pour notre enseignement.

Les beaux-arts ont le privilége de faire ressortir la dignité du corps humain, en faisant voir le nu artistique, et non des nudités. Les vrais artistes ont donc toujours voulu, comme l'a voulu Dieu, embellir le corps de l'homme, en faisant disparaître, pour ainsi dire, la structure animale, et en revêtant l'être intellectuel des plus nobles dehors.

L'artiste doit voir dans l'espèce humaine le plus bel ornement de la terre. Lorsque les rayons du soleil descendent sur un corps humain bien conformé et posé dans une attitude simple, presque droite et souple à la fois, ce corps manifeste plusieurs beautés modèles ; il devient le type des belles lignes, ainsi que

des tons et des teintes harmonieusement variées dans leur éclat; le sentiment, la vie qui meut ce beau corps, lui imprime la grâce, et annonce de loin qu'une âme immortelle commande à cette phénoménale création.

Le propre des arts de beauté étant l'enseignement améliorateur des mœurs, ils servent ces mœurs parce qu'ils présentent souvent aux yeux le nu de la figure humaine, nu toujours décoré par la décence et la dignité.

Les statuaires, les peintres, les gymnastes, sont obligés d'étudier le corps humain pour s'éclairer dans l'art de l'hygiène de l'âme; de même les médecins sont obligés d'étudier le corps pour s'éclairer dans l'art de procurer la santé. La contemplation du nu artistiquement manifesté ne peut donc être que salutaire moralement.

Chez les Grecs et chez les Romains, et même antérieurement à ces peuples, le nu misérable, dans les images de la figure humaine, eût semblé une insulte à Dieu et à l'humanité.

Les idées des artistes modernes sur la naïveté, sur l'individualité, idées primitives au temps de la renaissance des arts, idées que les prescriptions de la chrétienté déterminèrent en faveur du nu, pauvre et humilié, ces idées ont souvent servi à justifier la forme misérable et la laideur même, qui contribue

encore aujourd'hui à éloigner du nu en général, puisque ce nu rappelle le caractère animal et presque indécent de l'espèce. Mais si, comme les Grecs, nos artistes envisageaient dans le nu artistique son enseignement, les prétextes, soit du scrupule hypocrite, soit de l'ignorance, seraient sans autorité contre la loi artistique qui commande le nu comme étant un des grands moyens d'instruction.

Quant à cette naïveté, qualité qui, en effet, proscrit dans les formes humaines le conventionnel prétendu poétique, qualité qui maintient dans le vrai l'imagination productrice, les restes si précieux que nous possédons de l'école de Phidias ne nous frappent-ils pas par cette même qualité de naïveté associée au grandiose de l'ensemble, et au majestueux de la disposition et du style? Personne n'osera le nier.

Les ennemis du nu artistique n'ont qu'une prudence de routine; ils n'aperçoivent point dans l'art l'instruction humanitaire, et n'y supposent point, comme étant une nécessité, la dignité humaine qu'ils n'exigent pas sur le corps humain; leur idée, prétendue sociale, mais fausse en ce point, n'est qu'une pruderie insultante à la société.

L'homme est constitué *un*, sans ses vêtements; et si le climat exige ces vêtements, ils peuvent parfois apporter une seconde unité altérant l'unité du nu, ou du caractère de l'individu.

Les premiers héros étaient nus, et devaient être nus; ils devaient l'être aussi dans les images, leurs formes corporelles étant presque tout le sujet.

Quand les îles Canaries (îles fortunées) furent découvertes, on y admira la beauté des habitants, et cette beauté persuada que c'eût été un contre-sens et une chose ridicule que l'image vêtue d'Hercule, après sa conquête au Jardin des Hespérides.

Les Grecs reconnurent donc que la gymnastique sauvage attendait leur génie pour rayonner de toute la beauté artistisque de l'épopée, et pour faire admirer le corps humain.

Les alarmes de la pudeur moderne ne sont-elles pas la conséquence de mensongères réserves? Un cœur honnête est souvent moins à l'aise en présence de certaines images du nu, qu'a prétendu déguiser, en le voilant, une fausse modestie, qu'en présence des corps eux-mêmes, manifestant dans leur nu la dignité humaine, et la puissance de Dieu.

La vue des beaux corps n'est-elle pas favorable d'ailleurs à la propagation des belles races, et à la réparation de celles que plusieurs causes accidentelles font dégénérer?

Dans l'antiquité, il y eut, il est vrai, des images obscènes; on les désignait, on les cachait avec mépris, comme l'obscénité elle-même; quant au nu

artistique, toujours il se trouvait voilé par la chasteté même de l'art.

Ce que Cicéron a écrit au sujet de la pudeur, nous fait assez connaître que les anciens comprenaient très-bien cette vertu, soit dans les mœurs, soit dans les beaux-arts.

Les *nudités* sont à distinguer du nu artistique : il y a des nus pleins de noblesse; il y en a qui, comme voilés par la décence artistique, ont des attraits pour les cœurs honnêtes ; mais ce qu'on appelle, ce qu'on doit appeler les nudités, choque et doit choquer tout le monde.

Le nu ne constitue pas absolument le déshonnête, pas plus que le vêtement ne constitue la pudeur. Un peignoir jeté sur la Vénus de Médicis en fait aussitôt une femme déshonnête; mais, telle qu'elle est, cette célèbre figure de femme semble aux yeux de tout le monde fort pudique.

Dans l'art moderne, le voile supplée souvent à la décence; dans l'art antique, la décence suppléait au voile.

Si le regard chaste et la bouche innocente d'une jeune fille excitent la malhonnêteté du libertin, la faute n'en doit point être attribuée à l'habitude de laisser découvert le visage.

Voici un mot du peintre David, adressé à deux de ses élèves renégats : « Vous prétendez, Messieurs,

que le nu est délaissé maintenant, à cause de son étrangeté au sein de nos mœurs d'aujourd'hui ; dites donc qu'il est délaissé à cause de sa difficulté. »

SECTION XXVIII.

—

LES INDIVIDUALITÉS, OU LES INDIVIDUS MODÈLES SOUMIS A L'ART. — LE CANON GÉNÉRALITAIRE. — LE CANON DE CARACTÈRE. — LES CHANGEMENTS PROPORTIONNELS POUR EMBELLISSEMENTS. — LA GRACE.

La vérité, c'est l'unité réelle et parfaite, c'est la lumière universelle, c'est la perfection, c'est Dieu; Dieu seul est la vérité, lui seul comprend, possède et est lui-même la vérité; mais nos idées sur la vérité sont incomplètes comme nous-mêmes individus. En sorte que ce ne doit être que la vérité collective, ou s'offrant collectivement à nous ici-bas, qui doit constituer notre idéal de la vérité ou de la perfection. L'œuvre de Dieu est parfaite collectivement, parce qu'elle est ce qu'elle doit être, avec son mouvement, sa vie, ses écarts individuels, et cela, parce que

la vie de Dieu est réparatrice de la vérité, et toujours triomphante à la fin du désordre ou de l'esprit du mal, antagoniste nécessaire à la vie divine, sans cesse active dans sa perfection. Aussi, dans les productions d'art, prendre pour vérité une répétition fidèle d'un modèle individuel, au lieu d'un modèle collectif, ce n'est pas agir selon le vrai ou le bon, le convenable, complément du beau. D'ailleurs, le mérite de l'exacte répétition ou manifestation d'une chose incomplète, mal choisie, n'est qu'un leurre, une déception, ce n'est pas la vérité. Que l'artiste réserve donc le mot sacré de vérité pour le choix d'un tout réellement beau par son unité, et très-justement exprimé, et que jamais il n'appelle du nom de vérité cette seule justesse de répétition.

Un peintre individualiste ne doit pas être étonné lorsque, croyant une de ses figures terminée, et la montrant à un connaisseur, celui-ci lui dit : Voici un calque excellemment pris sur l'individu, maintenant il vous faut en faire une belle figure.

Si, comme l'ont dit Platon et Buffon, l'art nous apprend à reconnaître les beautés et les écarts de la nature, l'artiste ne doit pas être un copiste des individus qu'inconsidérément il appellerait nature, puisqu'il n'aurait point soumis ces individus modèles à l'art. L'artiste ne doit donc pas être seulement un faiseur, un auteur de *fac-simile.* Quelle que soit l'individualité

plus ou moins heureuse de son modèle, il doit se maintenir artiste, c'est-à-dire maître de s'en tenir à de convenables *fac-simile* obtenus d'après d'excellents modèles, ou maître aussi de rester absolument vrai dans son œuvre, malgré les changements améliorateurs qu'il lui faut faire et qu'il aura faits pour obtenir le beau.

Rarement un individu est à prendre tel qu'il est pour modèle, et il n'y a peut-être pas à Paris, à Londres ou à Pékin, un seul individu qui soit un représentant vrai et complet de notre espèce.

L'art est chose si transcendante qu'il sait soumettre à son autorité les individualités qu'il lui faut emprunter à la nature; et quoique ce soit au principe éternel et divin de la nature qu'il sait se conformer en mettant les œuvres de celle-ci à contribution, sa puissance n'en est pas moins admirable, puisqu'il ne produit jamais d'exceptions à ce même principe venu d'en haut, et puisqu'en cela il reste constamment et se constitue un modèle lui-même, ou un précieux enseignement.

L'art peut être plus vrai que l'individu pris pour modèle.

Un homme était parvenu à imiter avec sa voix celle du cochon. On fit venir et crier un cochon, parce que l'on croyait cette comparaison ou ce contrôle défavorable à l'imitateur, le contraire arriva;

la voix ou le grognement imparfait apparemment de cet animal pris pour comparaison, fut reconnu par tous les auditeurs comme paraissant la moins naturelle des deux. Cet homme avait su respecter un grand principe trop oublié des artistes : obtenir par l'art le vrai, le beau complet à l'aide d'un individu incomplet.

Cette vue est-elle un dessin d'architecte ou d'ingénieur topographe? Dans ce cas, elle est bien; mais si elle est donnée pour une production du bel art de la peinture, c'est une pitoyable chose.

Quand vous donnez pour un beau tableau la représentation exacte d'une campagne, avec ses bâtiments sans goût et sans caractère, vous ne donnez qu'une œuvre qu'il faut appeler une vue; mais si vous annoncez comme étant une vue de site, les objets que vous avez très-artistement arrangés en y soumettant aux lois du beau des individualités, ce nom de *vue* ne convient plus à un tel ouvrage, cette production est absolument artistique.

Les individualités telles qu'elles conviennent à une œuvre graphique d'anatomie, à un herbier, à des dessins de fortifications, de constructions navales, etc., ne sauraient être admises dans l'art sans les modifications et dispositions artistiques du beau. Un peintre a bien d'autres devoirs à remplir que de reproduire fidèlement de tels individualités; son grand devoir,

c'est celui de faire surgir de ces individualités un excellent, un instructif tableau.

La géométrie, la perspective, ou, pour mieux dire, l'opticographie, conduit, il est vrai, à l'imitation que comporte l'image technique, mais doit venir ensuite, comme résultat, l'imitation que comporte l'image artistique.

Y a-t-il rien de plus naturel, mais de moins artistique, malgré sa nature individuelle et sa naïveté, qu'un inventaire rédigé par un juge de paix? Eh bien, fût-il écrit en vers excellents, cet inventaire ne deviendra jamais une œuvre d'art; mais qu'un vrai poète l'arrange artistiquement et embellisse l'individualité de cette description, il parviendra peut-être à obtenir un assez bon fragment, un bon épisode, même pour un poëme épique.

Il y a les peinturages industriels, il y a les peintures artistiques. Or, l'artiste perd son titre quand il aspire à exceller exclusivement dans les premiers. En effet, tout peintureur industriel copie plutôt qu'il n'embellit; chaque chose ici-bas a son unité; l'artiste n'est donc point un industriel, puisqu'il commande aux individualités; de même l'industriel ne saurait, sans usurpation, appeler œuvres des beaux-arts ses ouvrages si souvent dépendants des individualités et des pauvres exigences d'un métier.

Il faut du génie artistique pour reconnaître l'uti-

lité artistique, qui souvent est cachée dans une individualité qu'on peut mettre à contribution.

L'individu modèle qui servit à Myron pour exécuter en airain sa célèbre génisse, eût donc pu devenir entre les mains d'un statuaire étranger à l'art des embellissements, un ouvrage médiocre; l'habile artiste discerne donc dans la nature bien des choses précieuses que l'artiste inhabile n'aperçoit pas du tout.

On rencontre de belles étoffes partout, mais il n'y a pas partout des artistes assez habiles pour en faire de belles draperies.

L'œuvre du peintre devant être un miroir, il faut que celui-ci soit sacré? Vis-à-vis ce miroir, aucun individu pouvant être une profanation ne doit s'y présenter.

Les mains de la sculpture sont sacrées, et lorsqu'elles font leur chaste triage parmi toutes les individualités, l'artiste qui s'est fait un culte du beau, voit fuir sous ses doigts toutes celles qui seraient des profanations.

C'est par un seul mot de Pline, que nous savons traditionnellement que les sculpteurs grecs avaient pris pour *canon* de la figure humaine (canon signifie règle) une statue du célèbre sculpteur Polyclète; cette indication, dont jusqu'ici on n'a pas compris le sens, est une importante leçon, puisqu'il s'y agit du vrai moyen ou procédé comparatif et ostensible qui

fait rester dans le vrai l'artiste aspirant au beau.

L'art est bien puissant, puisqu'il désigne aux hommes ce qui est absolument nature, absolument vrai et vraiment possible ; en sorte qu'il sait établir dans des tables ou *canons généralitaires* ce possible et ce naturel comme une loi qu'il a le droit d'imposer, loi qui reçoit la sanction de la nature elle-même, puisque, malgré ses écarts, elle tend toujours au beau, au bon, c'est-à-dire à la perfection.

Le tracé, *figure-canon* de Polyclète, se trouvait donc chez tous les artistes, avec ses cottes, et sa marque d'étalonnage.

La figure que ce célèbre statuaire avait produite, non dans l'intention de l'offrir aux artistes comme un canon, mais dans l'intention seulement de représenter un *doryphore*, ou porte-lance, fut accepté unanimement pour le canon classique vainement cherché jusqu'alors. Ce *doryphore*, représenté debout, et dont la pose était très-simple, n'était donc l'image, ni d'un homme svelte, ni d'un homme trapu, ni d'un coureur, ni d'un lutteur, ni d'un adolescent, ni d'un homme d'âge, mais l'image de l'homme en général ; constitué selon ses proportions générales et son mécanisme général. C'était donc le canon exemplaire du vrai, au-delà duquel il n'était pas permis à l'artiste de trop s'aventurer lorsqu'il voulait modifier l'individu modèle conformément au

caractère qu'il voulait et devait réaliser sur sa statue ou sur son tableau.

Si la limite de la sphère imposée par le canon généralitaire n'est pas respectée par les élans imaginatifs de l'artiste, ses excentricités seront vaines, absurdes et le plus souvent ridicules ; il sera sorti du possible ; il aura profané l'art.

Ce canon n'était donc que la règle du vrai (lequel est, sans contredit, le fondement du beau) et non la règle du beau complet dans la figure humaine. Sans cette interprétation, les critiques eussent eu raison de dire : « Toutes les figures produites par l'art depuis l'adoption de cette règle du beau se sont donc ressemblées ? »

Les traits réguliers de l'homme primitif qui ornait la terre reflétaient l'harmonie, l'ordre et l'unité de Dieu ; le noble visage de l'homme annonçait donc une âme qui ne devait point finir. Dès lors, l'orgueil de Satan, esprit du mal, frémit, et il alla déchaîner les vices, résidus inactifs du chaos ; il les lança sur la terre, et la jalousie, la haine, la traîtrise vinrent flatter les criminelles espérances des cœurs. Le serpent de l'envie se sentit réchauffé, et bientôt le frère tua son frère ; bientôt les traits du visage s'altérèrent, et la duplicité apporta la laideur de ses ravages sur cette tête auparavant l'emblème et l'enseignement de la vertu. Ce fût donc la divine unité que

les beaux-arts s'efforcèrent de rétablir dans les âges primitifs où se perfectionnèrent les sociétés; ils imaginèrent, à cet effet, l'archétype parfait de la tête, et c'est vers ce prototype (qu'ils nommèrent canon ou règle) que leur science rapprocha avec discernement la tête de l'individu choisi pour modèle. Ainsi, à l'aide d'un canon généralitaire, les embellissements ou les restitutions du beau rentrent dans l'unité de la nature ou du vrai.

Un canon généralitaire appliqué aux sept arts bellissimes est nécessaire; ainsi, les peintres et les statuaires ne sont pas les seuls qui doivent y avoir recours.

L'architecte doit avoir son canon de statique, la solidité constituant nécessairement le possible. Il doit avoir son canon d'optique lui rappelant le possible dans la perception visuelle toujours facile de l'ensemble; enfin l'architecte commande au ciseau du sculpteur certaines formes ou objets décoratifs pour un édifice, et, dans ce cas, est souvent nécessaire un canon spécial du possible en fait d'exagération artistique selon telle ou telle distance autorisant le *fouillé* profond des creux, *fouillé* nécessaire pour soutenir de loin les effets significatifs de ces décorations.

Le poète aura son canon ou son possible grammatical : ainsi il peut dire : sur un arbre perché,

au lieu de dire prosaïquement, perché sur un arbre; mais le canon grammatical retient dans ses élans d'étrangeté le poète; aussi n'oserait-il pas dire : arbre sur un perché. On comprend que le poète est retenu aussi par un canon de rimes et de mesures, etc.

Le musicien a les modes, les temps, les tons, etc., pour canons.

Le mime ne devrait jamais sortir de la vérité et du vraisemblable dans la déclamation, le geste, etc. Ne dépend-il pas de certains contrôles ou canons commandant aux poètes et aux gymnastes? Quant au vraisemblable auquel il est astreint comme interlocuteur, ou comme débitant ses monologues en présence des spectateurs, ce vraisemblable ne doit-il pas être réglé lui-même par le canon de situation scénique du personnage?

Enfin, pour ce qui est du gymnaste, son canon du possible est déterminé par les tables démonstratives du mécanisme ostéologique, et myologique de l'homme, et aussi par la loi de la pondération, comprenant la libre spontanéité. Le canon du possible pour le gymnaste est encore déterminé par la prescription scénique de la choréographie.

Il ne faut pas imaginer, mais il faut choisir sur la nature, c'est-à-dire sur les individus le caractère dont on a besoin pour son sujet; or, l'individu n'offre qu'un certain nombre d'indications de ce

caractère demandé; il faut donc compléter ce caractère ou son unité sur la figure entière, et cela à l'aide du proportionnel (moyen indispensable); et comme il convient d'adopter des caractères d'espèces déterminées, il faut, en même temps, posséder ces canons de caractères. C'est ainsi que les Grecs avaient déterminé plusieurs caractères consacrés d'Apollon, de Diane, etc., et aussi des caractères de héros, et d'homme, toutes études sérieuses, qui faisaient l'objet de la gymnastique, canons de caractère qui, dans les écoles d'art, accompagnaient celui de Polyclète.

L'artiste a donc, outre le canon généralitaire pour se régler, *le canon de caractère* toujours présent devant lui, canon correspondant au mode du sujet. Ce canon de caractère fixe l'artiste lorsqu'il a à modifier les proportions de l'individu, modifications ou changements qui conduisent à exprimer les mouvements propres ou la grâce, mouvements ou dispositions dépendant de la loi de l'équilibration. Il y a, par exemple, sur le tableau offrant le canon de caractère appartenant aux figures d'enfant, le tracé des rapports proportionnels manifestés à telle ou telle époque de la croissance. Il y a le canon ou l'unité du caractère de l'homme sanguin, de l'homme bilieux, de l'emporté, du grave, etc., canons ou figures conservatrices de chacun des caractères positifs exprimés ainsi sur tout l'ensemble de ces figures;

en sorte que l'artiste ne peut pas trop s'écarter de ce canon dans les instants de déférence pour l'individualisme, et aussi dans les instants d'exaltation ou d'exagération.

Il y aurait même le canon de caractère pour certaines étoffes, la soie, la laine, etc., canons opposant ainsi le possible à l'indépendance de la fantaisie.

C'est ainsi encore que, pour bien rendre l'image du cheval trotteur, son allure et son caractère, l'artiste serait forcé de rester dans le vrai à l'aide d'un canon de caractère du cheval trotteur, canon dépendant lui-même du canon généralitaire du cheval.

Le *prestissimo* en musique comme l'*andante* ont chacun pour contrôle un canon de caractère. Ce canon de caractère du prestissimo, comme celui de l'andante, doit être dépendant du canon généralitaire déterminé par le possible de perception acoustique, puisque de l'extrême rapidité comme de l'extrême lenteur, l'un et l'autre s'écartant du vrai ou du possible, résulterait une exagération vicieuse qu'il faut éviter. Ce canon de caractère forcerait donc à rester dans le vraisemblable, et empêcherait de laides exagérations, tout en laissant à l'instrumentiste la faculté d'outrepasser un peu ce canon.

S'agit-il enfin de poésie? On conçoit que la chanson bachique, par exemple, l'élégie, l'ode, etc.,

doivent se régler d'après leurs propres canons de caractère.

Au reste, n'est-ce pas ainsi que le magistrat doit toujours avoir pour canon de caractère, comme pour canon généralitaire, la justice?

Les beaux-arts sont les révélateurs, les reproducteurs, les metteurs en œuvre des *belles proportions;* la géométrie et le compas sont les fidèles auxiliaires de cette révélation. Le peintre resterait abandonné au hasard de ses inspirations, lorsqu'il veut embellir, s'il ne savait pas coter avec le compas les mesures positives du corps, et s'il ne savait en prendre les tons et les teintes pour les soumettre à l'aide d'instruments comparateurs, aux modifications qu'il veut obtenir, ces modifications étant prescrites par la beauté, par la convenance.

L'art restera donc profané, et les embellissements par les changements vraiment proportionnels n'auront pas lieu tant que l'artiste ne reviendra pas à la géométrie et à sa loi, sans laquelle l'imitation et les rectifications ne seraient que des faussetés prétentieuses.

Quelle bizarre inconséquence de se déclarer artiste appréciateur respectueux de la nature, et de se refuser cependant à reconnaître, par l'analyse technique de ses exactes mesures et de ses individuelles proportions, cette nature qu'on prétend si souvent embellir!

C'est toujours la science de la géométrie qui doit opérer les embellissements nécessaires sous le commandement de l'artiste; il ne lui suffirait donc pas, par exemple, pour apetisser avec vérité une branche, d'en rapprocher vers le milieu les deux coins, ce serait déformer. Dans ce cas, il faut employer le procédé proportionnel et positif du compas, car le sentiment seul, qui trompe presque toujours, égarerait le dessinateur, le sentiment lui servant seulement à reconnaître qu'il s'est égaré.

Si la géométrie est indispensable pour réaliser la graphie des proportions, elle l'est pour réaliser la graphie des mouvements du corps humain, qui, de toutes les machines connues, est la plus mouvementée. Ces mouvements apportent donc de grands changements dans les langueurs de certaines parties; les os changent de position, et leurs apophyses se déplacent; la fluctuation des parties molles rend différent ce qui, dans la station immobile, était de chaque côté dans un état de parité, etc., etc. Or, comment l'œil seul pourrait-il apprécier et commander la graphie de toutes ces complications toujours vraies, même sur les très-petites parties? il ne le peut; mais la géométrie en a le pouvoir, et l'œil ou le sentiment, aidé de cette science doit toujours en vivifier artistiquement les résultats.

Étudier constamment les objets, et par dessus

tout le corps humain, ce n'est donc pas obéir seulement à ce précepte de toutes les écoles : *Imitez la nature*, ou à ce précepte du philosophe antique : Connais-toi toi-même; c'est obéir à la science, c'est étudier par dessus tout et constamment les applications graphiques de la géométrie pratique et du compas; ces applications ou ces procédés graphiques, connus dans l'antiquité, sont parvenus jusqu'à nous.

Ceux-là n'ont pas pratiqué les beaux-arts, et ne les ont pas approfondis, qui se sont vus réduits à dire de la *grâce* qu'il est impossible de la définir, et qu'elle n'est qu'un *je ne sais quoi.*

La grâce, c'est le mouvement de la beauté, puisque des formes belles géométriquement ne constituent pas toute la beauté d'un corps susceptible de mobilité ou de disposition apportant le mouvement et constituant la pose. Or, la grâce, c'est cette condition complémentaire de la beauté, le mouvement d'un beau corps humain ou de tout autre bel objet devant être en harmonie ou ne faire qu'*un* avec ce corps ou cet objet. On peut donc dire qu'il y a les grâces de la beauté.

La grâce, cette condition du beau, semble avoir été découverte dans la figure humaine, et c'est de ce point qu'on est parti pour la trouver aussi sur tant d'autres choses. Aussi la pétale d'une fleur, une

branche, etc., ont un mouvement, de même qu'un bras, un torse, un tour de tête, ont leur mouvement, et par conséquent leur grâce. On peut encore rappeler la grâce de jeunes animaux, grâce résultant de l'heureux mouvement de leurs membres, conformément à l'état de leur mécanisme, de leur instinct, et de l'action qu'il manifeste. Ces applications du mot *grâce* servent donc à démontrer qu'elle n'est que le mouvement de la beauté.

On peut dire aussi qu'une draperie a de la grâce, lorsqu'étant belle par la disposition de ses plis et de ses masses, son mouvement libre est convenable au sujet. C'est cette unité ou conformité entre le mouvement (toujours animé du sujet) et le sujet lui-même qui augmente le charme de celui-ci en le rendant complet et excellent. Si, au contraire, ce mouvement était en discordance avec le sujet, il en altérerait l'unité, il en altérerait la vérité.

Il faut que dans toute image artistique du pinceau, la grâce ajoute le charme de sa propre vie à la beauté des formes et des couleurs; c'est ainsi qu'en respirant le parfum exhalé par les fleurs, nous ajoutons au plaisir que cause leur beauté.

Ainsi on trouve de la grâce dans le port et le geste d'une belle femme, lorsque le mouvement constituant ce port et ce geste est convenable à l'action et à l'individualité de cette belle personne. Il faut con-

clure que la grâce est le mouvement de la beauté, mouvement toujours charmant, parce qu'il est libre, aisé, facile, spontané et naïf, étant le résultat d'une harmonieuse organisation individuelle, et propre à l'espèce du beau corps qui s'anime, qui agit. L'art, lorsqu'il répète ces choses, produit lui-même la grâce.

Quand dans un poëme réunissant les conditions du beau, il existe un mouvement conforme à ces éléments du beau, notre sentiment éprouve un doux saisissement, un charme que nous appelons volontiers *grâce*, mais qu'on a préféré appeler un *je ne sais quoi*, et cela, afin que l'esprit, par son appareil analytique ne vienne pas distraire notre sentiment; cependant le philosophe enseignant le beau et ayant à définir la grâce, ne saurait pour cet effet proposer ce je ne sais quoi. Il n'a point à craindre de distraire le sentiment, et il déclare que cette *grâce* sentie est explicable. Il démontre donc que la grâce est le mouvement de la beauté, soit qu'on la signale dans les productions de l'art, dans les compositions ou les ensembles, soit qu'on la signale dans les objets de la nature. Ce philosophe ajouterait : Le sentiment seul, c'est l'animal; le sentiment et la science, c'est l'homme.

SECTION XXIX.

—

LA BEAUTÉ COMPLÈTE DE L'EXÉCUTION, ET SON DEGRÉ D'IMPORTANCE DANS L'ART.

Evidemment, les beaux-arts ayant pour principe le beau en toutes choses, l'exécution de l'œuvre doit être asservie à ce principe. Ainsi, quoiqu'on reconnaisse que dans les beaux-arts l'esprit et le cœur ont plus de part que la main, celle-ci doit se montrer habile dans la partie d'exécution qui la concerne; et quand on dit la main, en parlant du sculpteur, du peintre et de l'architecte, cela s'entend (par extension) de la voix en musique, de l'adresse avec laquelle on façonne les vers en poésie, ainsi que du geste facile, libre et aisé en mimique et en gymnastique.

Plusieurs locutions sont admises pour signifier l'opération manuelle dans quelques-uns des beaux-arts, ainsi que les caractères de cette opération manuelle. On dit donc : avoir de la main, avoir de l'habileté à manier le pinceau, le ciseau, le burin, etc., le faire du pinceau adroit : adroite et facile exécution, exécution maladroite et peinée, lourde, sans agré-

ment : moyens simples et expéditifs d'exécution etc.

L'assurance du pinceau et du crayon diffère de ce qu'on appelle résolution de la main; la première est de la dextérité, la seconde est de l'intelligence artistique.

L'exécution a ses laideurs comme ses beautés : en poésie il y a des négligences de syntaxe, des maladresses de style, de fâcheuses équivoques, etc. En musique, n'y a-t-il pas un archet, un doigté, un gosier maladroit? En peinture, on est blessé de l'irrésolution, de la gaucherie, de la timide maladresse du pinceau, de sa négligence ou malpropreté. La touche d'un pinceau toujours assuré, ses fines discrétions, ses hardiesses heureuses et persuasives; d'autre fois son audace indicative et ses pétulants artifices, et souvent ses soins minutieux deviennent autant de beautés de la peinture. Enfin certains dessins ne choquent-ils pas par un crayon mou et péniblement minutieux, par des tracés embarrassés et embrouillés? Dans son tableau, le peintre manifeste donc, à l'aide d'une belle touche, le caractère ou l'aspect d'une mise au net, et nullement d'un brouillon chargé de tâtonnements, de repentir et d'hésitations timides. Enfin, en sculpture, il y a le tâtonnement misérable de l'outil, et aussi l'insouciance pour le travail adroit et distingué; aussi le sculpteur, comme tout autre artiste, doit-il s'essayer

à part, quant à l'exécution, avant d'improviser sans retour. Pour ce qui est de l'architecte, il manifeste aussi une adresse d'exécution dans ses moyens de construction, puisqu'il doit présider sans cesse à cette construction; et si l'architecte manifeste aussi la beauté d'exécution, il va sans dire que c'est dans l'œuvre construite, et non sur le papier (lequel doit exprimer d'une manière très-intelligible, mais sans séduction de pinceau, le projet) qu'on doit remarquer et goûter la beauté d'exécution. Quant au mime, ne s'essaie-t-il pas à part avant de jouer un rôle; et, s'il est chanteur, ne fait-il pas un triage entre plusieurs manières d'exprimer? Enfin, le gymnaste ne manque pas, on le sait, de choisir, pour sa danse, pour sa pantomime, la meilleure parmi plusieurs combinaisons d'exécution, combinaisons qu'il a mises artistiquement à l'épreuve.

La théorie des beaux-arts distingue, en la condamnant, une dextérité corruptrice du sujet, parce qu'au lieu de compléter l'unité du sujet par l'unité de la pensée, cette dextérité l'altère en y restant étrangère. Être adroit de la main, du gosier, de tout le corps, et aussi de l'esprit, est souvent un obstacle au succès, c'est-à-dire à la bonté de l'œuvre, car l'artiste, en se délectant dans cette dextérité, dont il ne sait pas se défier, produit deux choses au lieu d'une : il fait voir dans sa production que l'ouvrier

n'a pas été d'accord avec l'artiste. N'y a-t-il pas des écoliers qui, ayant sous les yeux une série d'épithètes et de termes imprévus, étincelants, stupéfiants, etc., vont composer un texte pour l'enrichir de ces trouvailles? Le lecteur, désorienté par ces distractions, ne sait plus ou il en est, et l'écolier appelle cela un triomphe. Pourquoi ces gazes légères plus adroitement peintes que le visage sur le portrait de cette vieille dame? C'est que le peintre savait faire briller une stérile dextérité, lorsqu'il représentait des gazes. Enfin, pourquoi ce contre-sens des doigts qui badinent si vivement dans cette romance plaintive? C'est que l'adresse des doigts paralyse chez le chanteur et chez l'amateur le sentiment du sujet.

Sache donc, artiste étranger à la belle, à la juste exécution, que si la maladresse est une irrévérence envers ton art, une exécution adroite, mais peu conforme au caractère du sujet, est aussi une irrévérence.

La question *du fini* se présente rarement sous son véritable point de vue à l'esprit de l'artiste, et plus rarement encore à l'esprit de l'amateur de l'art.

Finir un ouvrage d'art, c'est s'attacher à lui donner le plus de perfection possible, car sans cette tendance de l'artiste, l'ouvrage pourrait être rendu poli, léché, et souvent acquérir par cela même un caractère faux, c'est-à-dire contraire au mode du sujet, au lieu

d'arriver à cette plus grande perfection possible, qui est l'objet du fini.

Mais il est une condition sans laquelle ne serait pas complète la beauté de l'exécution, c'est le sentiment individuel présidant à l'exécution, et cette qualité constitue une espèce de beauté toute particulière à l'art, puisqu'elle est indépendante de la beauté des objets modèles et des objets embellis et déjà disposés par l'art. C'est parce que l'exécution ainsi que d'autres conditions sont nécessaires, c'est parçe que l'art doit être soumis au mode ou sujet que le peintre Jean Cousin est critiqué comme étant trop mou du pinceau dans l'exécution de son jugement dernier ; aussi le graveur Pierre de Jode crut-il devoir rendre la copie qu'il en fit énergique d'exécution. C'est ainsi encore que le burin ferme de Gérard Audran vivifia les batailles d'Alexandre, que Le Brun sut concevoir, il est vrai, avec chaleur et animation, mais dont l'exécution, contraire au mode, fut refroidie sous la mollesse du pinceau du premier peintre de Louis XIV. Il faut donc remarquer encore qu'il y a la beauté expressive de la touche propre à l'artiste : il y a l'expressive et convenable exagération du trait, celles des teintes, des mouvements : enfin il y a tout l'accent artistique s'exhalant si souvent par inspiration pendant la production. C'est encore une beauté d'art particulière que l'exagération sculpturale commandée par l'archi-

tecture au ciseau du sculpteur, et à l'architecte même, au sujet de certaines saillies et de certaines profondeurs; c'en est une que l'exagération inspirée par le sentiment de l'acteur sur la scène, soit dans ses gestes, soit dans sa diction. Enfin, la musique, la poésie, la gymnastique, reçoivent du sentiment individuel de l'artiste un accent tout particulier; en effet, le plus souvent ce n'est pas la mesure positive, c'est la mesure perçue à distance que manifeste spontanément cet accent de l'artiste, qui complète ainsi dans son œuvre la beauté de l'exécution.

Oh! oui, l'exécution d'une œuvre d'art doit être complétement belle, mais c'est afin d'être digne de servir une plus grande beauté, celle du sujet.

Ce qu'on appelle le faire ou l'exécution doit être dirigé par la même vertu qui a présidé à l'ensemble.

Une exécution magistrale, toujours modifiée selon le caractère du sujet offert par l'art, et toujours saisissante par une belle facilité, sera, en tout temps, distinguée d'une exécution de parade bravant avec inintelligence tous les modes, pour dominer par la fascination du métier. Cette exécution de parade est même odieuse lorsqu'en peinture, par exemple, elle insulte au dessin. Quelle sotte fierté que celle d'un pinceau facile qui badinerait gauchement avec la forme!

C'est à vous, habiles dans le métier, mais inha-

biles dans la création d'un ensemble, que s'adresse la critique d'Horace, lorsqu'il dit : Apprenez donc à faire un tout, vous qui savez si bien, en traitant les cheveux, exceller dans leur imitation.

Homme de métier, dans aucune production des beaux-arts, tu ne dois chercher à dominer l'artiste.

Qu'elle est grande la différence entre le mérite du métier, toujours acquise par la pratique constante, et le mérite des grandes créations et combinaisons artistiques, ne pouvant jamais résulter que d'un beau génie!

En quoi consisterait l'importance de l'exécution, si ce n'était dans la puissance qu'elle ajoute à la pensée réalisée déjà par la composition?

Tu insultes au bon sens, homme prétentieux, en nous étalant l'adresse du métier; tu nous crois donc incapables de juger la maladresse de la pensée?

On n'arrive pas aux beaux-arts par le métier, mais on arrive au beau métier par les beaux-arts.

L'âme des sculpteurs grecs était si noble, qu'ils semblaient avoir honte de leur beau métier. Poussin aussi aurait rougi de la recherche de son pinceau, car, étant fier de son titre d'artiste, il eût redouté celui d'ouvrier.

Le trop beau métier ne saurait faire un artiste, il ne fait le plus souvent qu'un beau diseur de pauvres choses.

Il n'est que trop grand, le nombre des artistes faisant sottement parade de leur asservissement à la mode de leur époque et aux exigences de sa tyrannique ostentation. S'ils sont peintres, ils font parade d'un certain pinceau et de certaines recettes de palette; s'ils sont sculpteurs, d'un certain jeu de ciseau; et s'ils sont architectes, d'un goût convenu d'ornementation. Sont-ils poètes, ils donnent aux vers le tour à la mode : sont-ils musiciens, chanteurs et instrumentistes, ils savent mettre à la mode l'action de leur larynx et de leurs doigts. L'allure du mime est asservie à une singerie et aussi à une diction d'emprunt, et les muscles du gymnaste obéissent à la consigne des élégants du jour.

L'artiste qui réserve tous ses efforts pour le beau métier n'est-il pas traître à son art et à la société, puisqu'il emploie les séductions de l'outil pour détourner l'esprit des belles et morales pensées que l'art doit toujours rendre éloquentes et que le public a le droit d'exiger de l'art?

Comment aimerait-on, admirerait-on l'adresse seule qui se présente avec la prétention au génie? Le pinceau de l'ouvrier ne sera jamais pris pour le pinceau du peintre poète.

L'adresse ou l'habileté générale artistique a son unité; la seule adresse ou habileté de la main ne doit

donc point trop ressortir puisqu'elle altérerait cette unité. Que serait-ce si cette habileté de la main dégénérait en prétentieuse bizarrerie ?

Se parer du titre d'artiste lorsque perfidement on n'étale que du métier, c'est se placer au-dessous de l'artisan, puisque celui-ci est sans usurpation ce qu'il promet d'être et ne prétend guère paraître plus qu'il n'est en effet.

Quelle malheureuse petitesse d'esprit que celle d'un observateur artistique qui, voyant ou entendant pour la première fois une œuvre d'art, commencerait son appréciation par l'examen de l'exécution mécanique de l'œuvre ou l'examen du métier ! Lors donc que le public et les artistes recherchent, avant tout, le beau métier, les ennemis de l'influence morale des beaux-arts se réjouissent, puisqu'ils reconnaissent que l'art est bien près de perdre tout son autorité.

Comme par exécution plusieurs personnes entendent toute la confection de l'œuvre, il paraît convenable de considérer l'exécution comme devant être belle parce même ensemble constituant toute cette confection et réalisant toute la conception.

L'importance d'une exécution complétement belle, et par conséquent parfaitement convenable, est donc démontrable encore par la condition de vérité acquise par sentiment et facilité ; ainsi exécution, laquelle dans un chef-d'œuvre d'art est souvent confondue ou

comme non distincte avec la beauté de conception dirigeant toute la confection de l'œuvre; dans un tableau, par exemple, les gazes légères, les soiries chatoyantes, le scintillement coloré des pierreries, etc., toutes choses étant des parties essentielles du tout ensemble, sont devenues des beautés lorsque leur exécution heureusement vraie ne détruit en rien le vrai des formes de la figure humaine, etc.

Quand la sculpture offre des plis de draperie faisant illusion, cette vérité est presque une beauté. La naïveté des mains, des pieds et des cheveux dans la figure du *Tireur d'épine* (cette jolie statue grecque), ses cheveux mêmes sont dans ce cas; on y admire la fermeté et la netteté adroite et vraie du ciseau.

Les substructions, construites si anciennement pour les égouts de Rome par les Tarquins, nous émerveillent par une solidité qui les ferait croire construites d'hier.

Dans la mimique, l'exécution très-vraie est une réelle beauté, etc. Il fallait voir la célèbre Duchénois, à son début au Théâtre-Français et dans le rôle de Phèdre, se soulever lentement de son siége comme une somnambule en délire d'amour et avancer les bras avec une curiosité passionnée en disant, en proie qu'elle était à ses criminelles illusions :

Quand pourrai-je, à travers une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

Une joie d'admiration et un subit étonnement saisirent à cette vue tous les spectateurs. O artifice de l'exécution artistiquement vraie, vous confondez les routiniers de coulisse, vous confondez aussi les prôneurs exigeant dans l'exécution artistique d'inutiles trivialités! O magique exécution de Racine, grand poète trop peu compris par tant de critiques d'aujourd'hui!

Enfin, pour ce qui est de l'art de la musique et de l'art de la gymnastique, l'heureuse adresse du gosier, une excellente embouchure, un archet obéissant avec facilité, bien des vérités enfin dans la partition, ne sont-ce pas autant d'éléments particuliers du beau? Quant à la gymnastique, la facilité de faire les mouvements du corps n'est-elle pas une belle conception de l'œuvre?

SECTION XXX.

—

NÉCESSITÉ DE L'ENSEIGNEMENT THÉORIQUE ET PHILOSOPHIQUE DES BEAUX-ARTS, DANS NOTRE ÉDUCATION.

Les beaux-arts ne seront connus, appréciés et institués que lorsqu'ils seront enseignés publiquement, et qu'ainsi l'étude théorique et philosophique de ces mêmes beaux-arts fera partie de notre éducation.

Puisque les beaux-arts, au dire de presque tout le monde, ont la faculté de toucher, de saisir l'âme, et de lui imposer par toutes sortes de beautés, il est évident qu'il n'est pas permis de les déguiser, de les détourner, de les délaisser et de ne pas compléter notre éducation à l'aide de leur enseignement.

La magie et la force d'attraits des beaux-arts sont reconnus; mais personne ne s'aperçoit que l'on fait semblant de nous démontrer quelle est leur vraie utilité. Beaucoup de professeurs ne les enseignent donc que comme des moyens de distraire agréablement, de complaire à la vanité et d'acquérir de l'argent.

Si dans l'éducation la culture des arts d'agrément ne tend pas à enseigner les principes, les éléments du vrai beau, elle servira à enseigner la vanité. Les jeunes élèves qui croiront avec le vulgaire des parents que les succès dans ces mêmes arts d'agrément sont très-méritoires, négligeront des talents bien plus utiles, mais qu'ils appelleront dédaigneusement talents de nécessité. Les applaudissements, les couronnes doivent donc être réservés à l'élève qui se sera le plus exercé à comprendre et à reproduire le beau. Dans les pensionnats, on ne doit tendre aucun piége.

Demandez à cette jeune personne qui de tous côtés reçoit des félicitations sur son excellence dans les arts *d'agrément*, parce qu'elle a une main brillante sur le piano, parce qu'elle expose ses tableaux au salon du Louvre, et que sa danse la fait remarquer dans les premiers bals de nos capitales; demandez-lui quelle est l'obligation imposée à toute personne qui met au jour des productions d'art, elle répondra que sa seule prétention, c'est d'obtenir les suffrages des gens de goût; mais, hélas! elle ignore que tous ceux qui ont le talent de dire ce que c'est que le goût du jour, sont appelés gens de goût.

Il faudrait qu'on démontrât dans l'éducation l'unité du caractère tout moral, tout social des beaux-arts, personne alors n'oserait les profaner;

ceux qui en parlent les respecteraient, ceux qui les pratiquent les honoreraient.

En Grèce le sentiment des arts entretenu dans le public par mille chefs-d'œuvre d'art, était une garantie contre l'ignorance ou le caprice des administrateurs de ces mêmes arts; mais chez nous, où sont les chefs-d'œuvre réellement capables de fixer le goût et l'idée des masses, puisque tous les dix ou vingt ans de nouveaux venus, soit artistes, soit critiques, s'évertuent impunément à ridiculiser leurs devanciers, et puisque ces nouveaux critiques ou artistes à la mode sont accueillis par les chefs des administrations artistiques, chefs fascinés, ou qui sont complices de ces vicieux novateurs? Ainsi, malgré le respect que l'on doit au suffrage du public, il nous faut autre chose que cette confiance dans le public, laissé jusqu'à présent, et comme à dessein, étranger à la connaissance des beaux-arts; il nous faut absolument cette même connaissance des beaux-arts dans notre éducation.

Si les beaux-arts sont moralisateurs, leurs principes doivent être enseignés à tous et constituer un point fondamental de l'éducation de tous. Or, puisque bien des législateurs, des directeurs des beaux-arts n'auraient peut-être pas appris à connaître réellement ce caractère moral et social de ces mêmes arts, comment pourraient-ils penser à les faire tourner au

profit de la société? Et si, ce qui serait pis, ces mêmes hommes voulaient les accaparer au profit de la corruption, ils n'y parviendraient pas, si la nation, habituée à vénérer ces mêmes beaux-arts à l'aide de l'enseignement artistique reçu dans une libérale éducation, reconnaissait leur utilité, leur sainteté.

Qu'on se figure l'imbroglio artistique qui de nos jours domine nécessairement dans le cerveau d'un administrateur des arts! Il faut qu'il ait tout à la fois et pêle-mêle dans sa pensée : les danses de nos bals, dans les solennités et dans nos théâtres, les jolies petites toiles à effet du salon, les magots de nos chapelles, la musique barbare des chantres aux jours de grandes cérémonies, nos habits d'apparat et les costumes scéniques, les couronnes décernées dans les pensionnats, les applaudissements des flatteurs de haut rang, ceux des écrits périodiques, et les explosions d'ambitions parmi les très-jeunes élèves en beaux-arts. De plus il lui faut avoir la mémoire chargée de tous les noms des artistes en vogue, vogue variable, mais qu'il a à ménager. Il trébuche donc à chaque pas dans le jugement qu'il lui faut porter, victime qu'il est d'ailleurs de la prétention nationale à l'infaillibilité en fait de bon goût. Aussi le plus loyal administrateur, se trouvant égaré et dominé, finit par délaisser le vrai but, celui de servir, à l'aide des arts, la société.

Chacun peut donc concevoir ce qui est à attendre de ces directeurs, de ces protecteurs et soi-disant connaisseurs, à qui il est impossible d'être initiés aux beaux-arts, cette initiation n'ayant point fait partie de leur éducation.

On doit conclure qu'étudier, cultiver réellement les beaux-arts, ce n'est pas en faire un passe-temps agréable à la vanité, c'est s'exercer aux combinaisons productives de l'harmonie ou du beau, c'est étudier, c'est manifester le principe du beau, lequel comprend toujours la convenance ou le bon ; c'est par conséquent s'exercer, à l'aide de ce principe, aux combinaisons qui nous rendent familière et sacrée la vertu.

Dans les temps où les hommes qui cultivent l'art ne savent pas lui faire produire et émettre, en dehors de lui, les instructives merveilles qu'il recèle, il arrive que ceux qui sont chargés de démontrer et de professer l'art ne sont guère moins stériles.

L'art doit être vulgarisé, il est vrai, puisqu'il est un enseignement obtenu par tradition ; mais ces traditions doivent parvenir de sanctuaires en sanctuaires. Nos académies, nos écoles privées seraient-elles ces sanctuaires ? Les chefs y donnent-ils toujours pour règle ce qui est à faire et non ce qui se trouve dans leurs propres œuvres ? Les écoles ont-elles des gardiens assermentés et préposés contre

l'envahissement de la routine et de la mode? Non, assurément; et pour ne citer qu'un exemple emprunté à l'art de la peinture, nous devons dire qu'il existe dans les ateliers un véritable argot, qui semble être une langue sacrée dont se servent les initiés et qui s'applique surtout à la pratique de l'art, argot que ces praticiens varient tous les dix ans et par lequel ils semblent tenir éloigné de la vraie initiation artistique tous les amis de la langue nationale.

On pourrait objecter que les droits de l'imagination artistique laissent l'artiste libre; mais on ne saurait admettre que le professeur, le démonstrateur doivent avoir leur complète liberté, car le devoir du professeur est non moins sacré que celui de l'artiste; et le mal qui résulterait des fausses démonstrations d'un professeur seraient plus funestes que le mal résultant des œuvres vicieuses offertes par un artiste. Si donc les lois ne peuvent pas imposer des prescriptions à l'artiste producteur, elles doivent en imposer au professeur démonstrateur.

Chez les anciens, l'art relevait de la Divinité, il était donc sacré. Chez les modernes, il relève du caprice des mœurs et de la versalité de la mode, il n'est donc pas institué.

SECTION XXXI.

—

L'ÉTAT DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS CHEZ LES MODERNES DANS TOUS LES TEMPS. — INSTITUTION FRANÇAISE ARTISTIQUE A ROME.

Assez de preuves fournies par les écrivains de l'antiquité nous persuadent que les Grecs faisaient des beaux-arts une question sociale; ils instituèrent donc le véritable enseignement artistique. Aussi, Aristote nous dit-il qu'il fut un temps où les jeunes gens fréquentaient avec autant d'assiduité les ateliers des artistes que les écoles des philosophes. Or, c'était au gymnase, dans des leçons spéciales et sous le portique que les philosophes, aidés, pour en faire l'application, de tous les précieux exemples que leur fournissait ce gymnase, enseignaient aux artistes les vrais principes, non seulement de la gymnastique, mais des autres beaux-arts.

Les idées des modernes sur cette belle question les retiennent bien loin de ce but social que les anciens s'efforçaient constamment d'atteindre.

Aux temps primitifs du christianisme, l'initiation

aux beaux-arts était considérée comme étant de nature divine; cette initiation était confiée au sacerdoce; les monastères comptaient beaucoup d'initiés. Les abbés, ministres des autels, surveillaient l'architecture, la peinture, la scuplture, la musique, la mimique de la chaire évangélique et des saintes images, la gymnastique sacrée, et enfin la poésie sacrée; mais aucune institution publique n'était fondée pour l'enseignement artistique, nécessaire dans l'éducation des peuples.

Privé d'institution publique, l'art primitif moderne fut abandonné à lui-même, et bientôt, à l'unité du principe religieux et divin, fut substitué le principe de la fascination dominatrice, et les énigmes artistiques des mystères; l'art, enfin, délaissant le principe social institué par le Christ, fondateur de la doctrine de charité, fut employé à servir les différents pouvoirs, les dynasties; il célébra les conquêtes; mais jamais on ne le vit institué socialement par des écoles complètes; on ne lui prescrivit plus de servir la vertu.

Les beaux-arts, comme l'a dit Aristote, sont destinés à purger les passions, mais dans certains temps on voudrait, en faussant leur enseignement, les rendre excitateurs de certaines passions.

Les beaux-arts nous ont été accordés, non pour notre vanité, non pour notre récréation, mais pour notre enseignement et notre amélioration.

Quand on n'enseigne de l'art que ses moyens de divertir, c'est qu'on ne veut pas enseigner les moyens qu'il a d'éclairer et de perfectionner la société.

Là où ne s'enseignent pas vraiment les beaux-arts, les nations et les provinces en font une rivalité d'amour-propre au lieu d'en faire une rivalité de vertus.

C'est une plaisante prescription aux yeux des gens vraiment instruits dans les beaux-arts, que cet engouement commandé pour des centaines de productions envoyées dans les provinces par des faiseurs à la pacotille, puisqu'au lieu de répandre, comme on le promet, le goût des beaux-arts, on répand à tout risque le mauvais et le bon goût associés dans des exhibitions périodiques sans choix moral et souvent sans choix artistique. Est-ce qu'on prendrait aujourd'hui l'exubérance des œuvres pour une exubérance de richesses qu'il importe de répartir avec empressement et générosité ? Non, c'est bien assez déjà de répandre le prétendu goût par le beau, en recourant aux prodigalités de l'art lithographique, si pauvre parfois et presque toujours si bavard. Quant à l'idée d'encourager, par des expositions périodiques, en province, les bons artistes, on doit l'approuver, car dans ce cas c'est moins cet encouragement qu'on a en vue que la propagation du bon goût au sein de la nation. Nous avons plusieurs so-

ciétés des amis des arts (ce titre est bien beau), tâchons qu'elles ne s'amoindrissent pas en devenant sociétés des amis des artistes.

Puisque la science artistique est aussi nécessaire à l'artiste et à tous les citoyens que l'engrais l'est à l'agriculture, c'est à la société à instituer complétement l'enseignement de cette science artistique rendue libre et publique; car quel est l'artiste, quel est le citoyen qui aurait le loisir et la force de découvrir seul toute cette science?

Un artiste doit se faire une singulière idée de ceux qui régissent la société lorsqu'il s'entend dire : L'art ne s'enseigne pas plus que le génie; si nous avons fondé des académies, c'est surtout pour vous discipliner. De pareilles déclarations n'auraient pas lieu, se dit-il, si l'art était vraiment institué.

Dans un conseil municipal (en 1837) un magistrat rappelait au sujet d'un concours, et personne n'en était choqué : « Nous avons besoin d'un architecte, nous n'avons pas besoin d'un artiste. » Ce mot, qui fait sourire, n'est pas sans portée, puisqu'il nous persuade que sur tous les points que laisse incultes notre éducation, doivent croître à l'envi de semblables et honteux quiproquos.

L'enseignement ne peut être qu'un exposé et une prescription des règles, et cependant les ennemis des règles les repoussent comme étant des entraves

au génie ; cependant il est reconnu que les règles ne gênent point lorsqu'on a commencé l'art avec elles ; elles ne peuvent gêner que l'artiste qui, faute d'enseignement, a contracté contre elles des routines.

Si donc, malgré les règles, l'ouvrage est froid, c'est faute de chaleur ou de génie chez l'artiste, ce n'est pas la faute des règles.

Les artistes, selon un bon observateur, repoussent les règles, parce que, quand elles ne sont pas pour eux, elles sont contre eux.

Combien de monstruosités sont appelées complaisamment des écarts heureux du génie, et même de nouvelles beautés ! Dans l'antiquité on ne proférait point de pareils blasphèmes, parce que l'enseignement artistique était partout institué.

Convenir qu'il est fort difficile, faute d'enseignement, de devenir connaisseur en beaux-arts, c'est convenir qu'il est fort difficile, faute d'enseignement, de devenir connaisseur en vertus. Or, les gens du monde n'aiment pas à faire ces aveux-là ; ils remplacent donc volontiers l'enseignement par les décisions si souvent dangereuses émanées de leur présomption.

Pour être vertueux, il faut commencer par savoir ce que c'est que la vertu ; pour être artiste, il faut commencer par savoir ce que c'est que l'art ; mais il y a des temps où l'on n'enseigne pas plus l'art

que la vertu, et alors il se trouve beaucoup d'ignorants et beaucoup d'inhabiles en l'un et en l'autre.

Nous n'aurions pas de chefs-d'œuvre, répètent tous les jours maints ignorants bavards, si les arsistes n'étaient pas d'abord un peu fous, puis très-sensuels ; à cause de la sensibilité particulière et nécessaire qui leur est propre, il faut donc leur pardonner ces dispositions. Autant vaudrait dire que tout bon artiste est comme par néessité et malgré lui sans décence et sans jugement. Quelle calamité que cette prévention résultant de l'ignorance où nous laisse, en fait de beaux-arts, notre éducation !

Tous les véritables artistes au contraire, personne ne devrait l'ignorer, ont su par la droiture même de leur esprit, et par leurs belles mœurs, se placer dignement à la hauteur de ceux qui ont employé leur talent.

Ce qu'un artiste a le plus de peine à découvrir dans les temps où, faute d'enseignement, se répand la corruption et le mauvais goût, ce n'est pas ce qui est à faire, c'est ce qui est à éviter, et par conséquent ce qui est à désapprendre. Malheureusement, en ces temps-là, il lui faut de grands efforts pour désapprendre.

Pourquoi les artistes ignorants, bien que praticiens habiles, sont-ils si souvent contents d'eux-mêmes? C'est que, dénués de l'enseignement que

devraient offrir des institutions artistiques complètes, ils ne peuvent s'apercevoir qu'ils sont ignorants.

Est-ce donner un conseil instructif suffisant aux artistes en leur disant : Imitez les grands maîtres? Non, car nos grands maîtres modernes diffèrent entre eux de doctrines; ils se contredisent, et tel maître est célèbre parce qu'il excelle dans une condition ou partie principale de son art; tel autre est célèbre aussi quoiqu'il n'ait rien compris à cette même condition ou partie principale. Certes, ce conseil : Imitez les grands maîtres, ne compromet pas le professeur qui, en le donnant, sourit parfois dans son académique sécurité.

« Cependant, diront entre eux des élèves en peinture, par exemple, notre professeur nous donne là un précepte qui s'applique à tous les goûts. Il nous recommande d'imiter les grands maîtres; et pourtant on sait très-bien que le grand Michel-Ange n'était guère goûté du modeste et naïf Raphaël. »

Raphaël se disait que le grand maître Michel-Ange était le génie de la fascination artistique, génie effrayant de science barbare et de hardies corruptions; le grand maître Rubens disait de Raphaël qu'il était un peintre endormi; le grand maître Mignard appelait Rubens décorateur chamarré et extravagant; enfin, le célèbre David, ce peintre ami sévère des anciens, disait du grand maître Mignard

qu'il ne savait qu'arrondir et polir des chairs désossées. Voilà des grands maîtres qui, par leur singulière contradiction, nous laissent bien dans l'embarras. Le professeur eût donc mieux fait de dire à ses élèves : N'imitez pas la manière des maîtres; comprenez bien l'art, il vous apprendra à choisir, et n'imitez que la nature.

Cette attraction, presque involontaire et mystérieuse vers les maîtres modernes tels qu'ils sont, est capable de stériliser l'art. C'est d'ailleurs une inintelligence qui nous range au-dessous de l'abeille. L'abeille, ayant l'instinct de l'excellence du miel, ne s'avise pas de restreindre ses emprunts, ou plutôt les tributs dont elle veut s'enrichir, à une fleur seulement, mais à toutes celles qui peuvent servir sa bienfaisante ambition. Il faut dire plus ; cette même adoration est une inconséquence ridicule, puisqu'elle sera reportée, après vingt ans, sur d'autres maîtres absolument étrangers aux qualités qu'on venait de préconiser auparavant.

Les artistes modernes sont bien à plaindre en entendant dire chaque jour que l'art se trouve réellement fondé et institué au milieu de nous par les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Que résulte-t-il de cette fâcheuse conviction, douteuse cependant parmi les gens sans préjugés? C'est que toutes les fautes imposantes de ces maîtres seront considérées

par l'élève comme de vraies qualités, comme d'heureuses subtilités, peu intelligibles, il est vrai, pour les consciences naïves, subtilités qui cependant sont des règles sacrées. Ainsi, obéissant à cette prévention, l'artiste appellera leçons magistrales une foule de laideurs académiques; en sorte que l'idéal de l'élève vrai et consciencieux sera, par cette même prévention, refoulé dans le cercle des lazzis, soit du ciseau, soit du pinceau, soit des compositions musicales, etc.

Le public ne croit pas qu'on ait institué les académies seulement pour faire des académiciens; il suppose que les académies sont de grands moyens d'enseignement, et il suppose que les académiciens sont les fidèles et incorruptibles gardiens des inamovibles préceptes de l'art. Ce que conjecture ainsi, par confiance, tout un public, il ne faut pas en plaisanter; il faut le réaliser.

Quand on remarque l'insouciance des modernes pour l'enseignement artistique complet, on peut leur demander s'ils ont jugé l'art en hommes de plaisir ou en bons citoyens.

L'art leur ayant échappé, ils l'ont donc déclaré insaisissable, étant né, selon eux, de la versatile imagination; en sorte que, disent-ils, c'était par lui-même seulement qu'il devait s'instituer, ses lois occultes étant à jamais un mystère dans l'éducation. Ce

raisonnement ne justifie point les modernes, et bien des gens trouvent commode de répéter que tout l'art n'est que sentiment; on ne persuadera jamais que son enseignement est impossible, et que ce grand secours social, c'est le hasard seul qui le met à notre disposition.

Le goût grec, par l'unité de sa grandeur, élève et soutient vers le beau. Le goût de la renaissance et le gout moderne, incertains par le mélange du grotesque et du grave, dirigent vers la barbarie. C'est donc surtout lorsque les œuvres se dégradent qu'il faut, par un excellent enseignement, retremper le goût à la source pure de l'Attique. Les beaux-arts sont une langue humanitaire, puisqu'ils sont un enseignement de l'humanité; or, si cette langue a été, à certaines époques, convertie en patois, ce n'est pas avec ce patois qu'il faut instruire, dans les beaux-arts, les sociétés.

Comment nier que l'enseignement artistique nous manque lorsque l'on ne nous fait jamais savoir positivement, et par de suffisantes démonstrations, ce que doit être une statue, un édifice, un morceau de musique, une pièce de théâtre, etc.? Les beaux-arts, chez nous, il faut le répéter, ne serviront les mœurs que quand leur enseignement fera partie d'une libérale et gratuite éducation. Il va sans dire que, par enseignement, on entend dire ici l'enseignement théo-

rique et philosophique de l'art, et aussi quelques indications au sujet de ces moyens pratiques.

Grande serait la besogne s'il fallait signaler les lacunes qui rendent aujourd'hui si pauvres, dans toute l'Europe, les écoles des beaux-arts. Quelques indications relatives seulement à l'art de la peinture pourraient mettre sur la voie d'une critique artistique générale sur ce point.

Dans nos écoles de peinture, la géométrie n'est point appelée au secours de l'artiste imitant les formes de la figure humaine; on n'interroge son contrôle que pour les emplacements des parties principales des figures; et la vérité complète des formes humaines, c'est au sentiment seul de la vue qu'en est confiée l'expression. Mais pourquoi semble-t-on, par cette routine, croire l'œil infaillible? C'est que les moyens graphiques empruntés à la géométrie (c'est-à-dire ce qu'on appelle aujourd'hui la science de la perspective), moyens pratiqués dans l'antiquité et appliqués alors à la figure humaine par les peintres, les modernes n'ayant pu les retrouver, on les déclare aujourd'hui inutiles, pour ne pas dire funestes au génie. Or, c'est précisément parce que l'œil humain n'est pas infaillible que les Grecs avaient su faire venir à son aide cette même géométrie auxiliaire selon eux et soutien indispensable du génie. Faisons donc, en ceci, comme ont fait les

Grecs, et, comme eux, rendons complet, par ce moyen, l'enseignement dans les écoles.

Quand un marchand nous dit : Je sais compter, il sait ce qu'il dit; mais quand un peintre de notre siècle dit : Je sais dessiner juste, il ne sait pas ce qu'il dit. Le premier a pour moyen et pour contrôle l'arithmétique; le second fait ses figures sans le moyen et le contrôle de la géométrie et du compas; lequel des deux est le plus sûr de son fait?

La justesse de la main qui pèse s'acquiert à l'aide du contrôle de la balance, la justesse de l'œil qui dessine s'acquiert à l'aide du contrôle du compas; ce moyen est aussi important, aussi indispensable que le premier.

Il fallait que l'homme pût juger et répéter les couleurs, juger aussi et répéter les sons; c'est pour cela que la nature l'a nanti du sentiment de l'unisson. Des échantillons optiques ou acoustiques ne lui serviraient à rien pour juger des couleurs et des sons sans le sentiment natif, mais perfectible de l'unisson à l'aide duquel il sent de combien deux couleurs ou deux sons s'en éloignent. Les couleurs sont donc mesurables positivement comme les sons et comme les étendues, et si le compas est appelé infaillible, c'est qu'on suppose l'intelligence pratique de celui qui l'a employé. Or, le compas chromatique (pour les couleurs), c'est l'échantillon portatif et superposable

employé aussi avec l'intelligence de l'optique peinturale par le peintre qui, avec les couleurs de sa palette, a su modifier jusqu'à la similitude cet échantillon. De même, en musique, tout instrument bien accordé est un compas acoustique qu'il faut savoir employer. Ainsi donc, si nous reconnaissons que l'art de la peinture est complet, il nous faut reconnaître aussi que son enseignement, les modernes ne savent pas encore le compléter.

La fausseté de l'œil et de l'oreille entretient la fausseté de l'esprit ; la fausseté de l'esprit entretient la fausseté du cœur, et la fausseté du cœur entretient le malheur de l'humanité.

A ceux qui trouvent commode de nier qu'on puisse démontrer la question du beau dans les écoles, on peut répondre avec certitude : Oui ! la démonstration du beau dans les lignes, dans les masses de clairs et d'obscurs, dans les masses de couleurs, etc., est possible. Or, si elle est possible, pourquoi, dans les écoles, fait-on semblant de donner cette démonstration? Une telle lacune est la faute de l'enseignement, et non la faute de l'art.

Enfin, tous les yeux, tous les esprits sont choqués des altérations et de l'attristation que l'huile fixe des peintres apporte dans l'harmonie de leurs couleurs. Pourquoi, dans les écoles, se croit-on dispensé ou s'efforce-t-on si peu de remédier à un mal

si contraire au but de l'art qui est la beauté ? C'est que la routine aime les ornières et y trouve sa sécurité.

La critique que l'on ferait de l'enseignement des modernes dans les autres beaux-arts, aiderait à remplir les grandes lacunes qui, comme cela a lieu dans la peinture, rendent incomplet ce même enseignement.

Un second avantage qui résulterait d'un enseignement artistique complet, ce serait, après celui de procurer d'excellents artistes dont les productions retiendraient partout le sentiment et l'idée du beau, l'avantage de former aussi d'excellents professeurs, propageant dans l'éducation de tous (que quelques-uns de ces professeurs soient destinés à l'enseignement des beaux-arts, que d'autres plus nombreux soient destinés à l'enseignement des arts industriels) les principes élémentaires primordiaux, qui, étant retenus toute la vie à cause de leur vérité et de leur clarté, contribueraient, autant que les chefs-d'œuvre, à former, à perfectionner le sentiment naturel que nous devons tous avoir des belles choses. C'est ainsi que les éléments (par exemple) de la langue universelle du dessin linéaire enseigneraient l'art de répéter exactement les belles proportions des objets, ainsi que le *figuré* analytique ou collectif de leur construction. Il conviendrait donc de nantir d'un

diplôme de professeur les élèves aspirant au professorat, diplôme qui serait accordé dans des concours par les directeurs des écoles, et par un jury libre, constatant la capacité de l'élève aspirant au professorat. Cette garantie relative à l'admission au professorat est, on peut l'affirmer, indispensable.

Puisqu'on semble ne pas s'apercevoir de ce délaissement des beaux-arts restant ainsi sans direction, puisqu'on semble même vouloir ce délaissement (l'université se refuse à donner l'enseignement théorique des beaux-arts), n'est-il pas nécessaire d'établir une philosophique société libre de citoyens honnêtes et aisés, laquelle porterait le nom de société de morale artistique; société qui n'acquerrait jamais que des productions desquelles ressortirait un moral enseignement? Cependant, s'il arrivait qu'une société d'encouragement, en fait de morale artistique, restât trop peu efficace pour aider un jeune artiste passionné pour l'art et rêvant chefs-d'œuvre et gloire, mais qui, n'ayant pu obtenir d'enseignement complet dans les écoles publiques, se trouve dénué aussi de la protection de certains amis prétendus des arts, protecteurs réunis souvent en société, mais restant presque toujours étrangers à la morale artistique (le choix des tableaux, des estampes, etc., qu'ils acquièrent le prouve), il ne restera à ce jeune artiste qu'à recourir aux

conseils des gens expérimentés, juges vrais et désintéressés. Tous les artistes ne sauraient trop apprécier ce moyen; et il faut qu'ils y aient confiance : nous devons donc nous persuader tous que les malheurs de l'humanité seraient bien diminués si l'homme, se rappelant qu'il est un être tout social et puissant par l'auxiliaire d'autrui, écoutait, non les conseils de son orgueil solitaire, mais les avertissements qui lui feraient distinguer la voie de la félicité, voie sans embûches et sans illusions, voie dans laquelle l'âme aime à progresser, parce qu'elle s'y meut sans sortir de son unité.

Parmi les moyens d'enseignement artistique, on donne beaucoup d'importance en France à l'envoi presque toujours annuel d'un élève en chaque spécialité artistique dans l'espèce d'école qu'entretient à Rome le gouvernement. Cette importance est réelle, mais comment s'y prend-on pour choisir cet élève pensionné? On choisit, s'il s'agit de peinture, celui qui a le mieux réussi dans un tableau dont le sujet, dont la dimension, dont le programme enfin ont été prescrits aux concurrents. Tant pis si le sujet est antipathique à l'élève concurrent; tant pis si cette dimension contrarie son pinceau et l'allure qui lui est propre; tant pis encore s'il n'a pas pu châtier son œuvre dans le temps donné. Enfin, au milieu du local où il procède, solitaire et

enfermé, son imagination peut avoir perdu sa liberté d'action.

Si l'on poursuit l'examen du mode adopté pour juger les concurrents, on reconnaît qu'il n'est pas basé sur un principe fixe, puisqu'il semble que dans ce concours les juges en sont encore aujourd'hui à se demander s'ils ont à choisir le meilleur tableau ou le meilleur élève.

S'agit-il de choisir le meilleur élève, on procède mal, puisque la valeur de ses études de toute l'année et au-delà ne pèse pas dans la balance.

De plus, l'élève âgé de trente ans, ne pouvant plus être concurrent, on choisit souvent un concurrent dont l'âge approche de ce terme, tandis qu'un jeune concurrent, plus méritant que ce dernier, n'est pas choisi, parce que, dit-on, il peut attendre.

Ce n'était pas non plus d'après un principe fixe qu'en France, jusque vers le quart du dix-neuvième siècle, les juges de l'école de sculpture se prononçaient sur le choix de l'élève concurrent, au grand prix dit de Rome, puisqu'alors c'était sur un bas-relief et non sur une figure de ronde-bosse ou statue qu'il fallait établir ce jugement, bien qu'il s'y agisse de préparer pour le pays d'habiles statuaires. On a cru remédier à ce vice par un singulier expédient, celui de choisir une année l'élève auteur du meilleur bas-relief, et, l'année suivante, l'élève

auteur de la meilleure statue. Mais, dira-t-on, le public est appelé, avant la décision des juges, à examiner pendant plusieurs jours et à juger aussi, par conséquent, les œuvres des concurrents; on doit répondre que le public, pas plus que les juges, ne sait quel est le véritable objet de ce concours, si c'est le choix du meilleur élève ou le choix du meilleur ouvrage.

De plus, veut-on examiner quelle est la composition du jury appelé à choisir l'élève pensionné? On reconnaît aussitôt que chaque juré est juge et partie; mais si, au contraire, et pour parer à cet inconvénient, on associait un nombre convenable de juges indépendants pris parmi les connaisseurs libres, les concurrents trouveraient une garantie d'impartialité, et ils n'auraient pas à flatter le goût souvent changeant et intéressé de leurs juges.

Quant à l'incertitude du public sur le choix à faire de l'élève le plus méritant, n'est-elle pas entretenue par les coteries des jeunes maniéristes à la mode et des faux connaisseurs si souvent tranchants et vaniteux?

Enfin, ces inconvénients et tant d'autres disparaîtraient en partie si, dans l'éducation, l'on enseignait à tous ce que c'est que les beaux-arts, et si l'on démontrait qu'il ne s'agit pas d'avoir des artistes célèbres dont on ne se glorifiera peut-être que

pendant un certain temps, mais qu'il s'agit d'avoir des artistes constamment honorés, parce qu'ils auront été utiles à la société.

L'établissement que possède la France à Rome devrait être surtout un musée réunissant pour l'instruction et les facilités d'études des pensionnaires (lesquels n'habiteraient point et n'auraient point leur table dans cet établissement) tout ce que l'on pourrait trouver et acquérir en Italie, en fait d'originaux antiques ou ectypes, en fait de peinture, de livres artistiques, de partitions musicales, etc. (Il serait généreux d'y faire participer les étrangers.) Cet établissement offrirait de plus, comme aujourd'hui, une salle dans laquelle s'étudierait soit au jour, soit à la lampe, le modèle nu, lequel serait ou peint ou seulement étudié au crayon. Les musiciens y trouveraient aussi le local, le théâtre, les instruments nécessaires aux études que favorise la terre classique où ils sont venus s'inspirer et se perfectionner. Par les réformes proposées ici, nos jeunes artistes ne continueraient plus à se retrouver à Paris au milieu de l'Italie. Ils voyageraient à leur gré; ils étudieraient à leur gré et n'auraient à rendre compte de leur assiduité artistique qu'à nos ambassadeurs en ce beau pays.

SECTION XXXII.

—

DISPOSITION GÉNÉRALE DE L'ÉCOLE CENTRALE COMPLÈTE DES BEAUX-ARTS A PARIS.

Le faisceau qui compose les sept arts réunis est un jalon lumineux qui doit rester placé comme un fanal nécessaire au milieu du monde civilisé.

Toute initiation suppose un sanctuaire, et tout sanctuaire des préceptes, ainsi que des écoles où ces mêmes préceptes étant démontrés deviennent l'objet de l'initiation.

Si l'importance des beaux-arts reconnus comme moyen de direction et d'amélioration sociale est comprise par les peuples dont on a complété l'éducation, ces mêmes peuples doivent reconnaître aussi l'importance d'une grande école centrale complète et publique dans la capitale du monde, école où seraient enseignés tous les beaux-arts. Or, c'est cette grande école que l'Europe réclame en effet aujourd'hui ; mais, il faut le dire, la plupart des professeurs chez les modernes ne sauraient être de cet avis ; car ils ne réclameront jamais d'écoles publiques où l'art s'ensei-

gnerait mieux et à moins de frais que dans leurs écoles privées auxquelles les élèves se trouvent ainsi forcés d'avoir recours. Au reste, qui n'a pas remarqué que, quand la lumière des progrès vient à éclairer la routine, celle-ci tourne le dos, cherchant l'ombre pour y nier les bienfaits du jour?

A tout penseur qui s'élèvera à la hauteur de cette nécessité, il sera permis d'imaginer un projet très-grandiose pour donner un aperçu bien saisissable de l'ensemble ou de la disposition générale de la construction et des divisions principales de cette grande école artistique centrale. Ne serait-il pas mieux d'indiquer la donnée d'un édifice existant que de proposer un plan plus parfait, mais qui ne serait bien compris tout d'abord que par les gens de l'art?

On pourrait donc proposer comme une donnée fort approximative du grand ensemble que réclame un tel sujet celle que nous offrent aujourd'hui les deux palais réunis des Tuileries et du Louvre.

La disposition des sept écoles dans un local analogue à celui-ci aurait lieu ainsi qu'il suit :

Le bâtiment des Tuileries, compris entre les deux pavillons, serait destiné à l'école de musique, le pavillon du nord serait destiné à l'école de la mimique, et le pavillon du sud à l'école de poésie; deux rues isoleraient tout ce corps de bâtiment (elles seraient

pavées en bois), et une grille clorrait le jardin devenu ainsi libre et isolé; sa seconde entrée principale se trouvant vis-à-vis le milieu de l'école de musique, l'autre rue ou voie parallèle du côté du Carrousel, serait obtenue par la démolition du commencement des deux galeries, démolition qui, répétée à l'autre extrémité de chacune de ces deux galeries, les isolerait ainsi par des rues.

Qu'on ne croie pas que l'étendue des bâtiments des Tuileries et du Louvre excède réellement le besoin des sept écoles réunies! Ce qui sera dit de l'école de peinture démontrera assez le contraire.

La galerie du midi ainsi que tout son rez-de-chaussée resterait consacré au musée de l'école de peinture, musée dont la destination se trouve ainsi bien déterminée, puisqu'elle fait partie nécessaire des grands moyens modèles réunis pour l'instruction.

La galerie du nord comprendrait dans son bâtiment deux écoles, celle de peinture et celle de sculpture, plus le musée des ectypes, galerie occupant toute la longueur du premier étage.

La façade du Louvre (appelée la colonnade) contiendrait, avec son rez-de-chaussée, deux écoles, celle d'architecture ayant son extrémité du côté de la Seine, et celle de gymnastique occupant l'autre moitié de cette façade. Chacune de ces deux écoles aurait à sa disposition une esplanade placée devant

elle; l'esplanade affectée à l'école d'architecture aurait son retour vers le côté du midi; là, elle se trouverait séparée du reste de cette même esplanade, par une grille.

Ce reste d'esplanade serait dépendant du musée actuel des antiques (musée de l'école de sculpture) et recevrait dans son milieu un édifice peu élevé et consacré à la restauration des antiques et aussi aux moulages, si cela est nécessaire.

Quant à l'autre esplanade, faisant suite à celle-ci dans le même alignement, et séparée d'elle par l'entrée méridionale du Louvre, elle serait destinée au jardin des professeurs. De menus bosquets et un ou deux groupes de beaux arbres ajouteraient au caractère non austère de cette grande école des arts.

Toute la façade du midi serait destinée au musée de l'école de sculpture.

Toute la façade du nord serait destinée au musée des costumes.

Quant à la façade du couchant, façade parallèle aux Tuileries, sa partie supérieure serait destinée à l'école particulière de la gravure estampale, école dépendante de celle de la peinture.

La moitié du rez-de-chaussée, vers le sud de cette même façade, serait consacrée à un promenoir artistique.

Le pavillon de l'horloge et une partie de ses alen-

tours contiendrait le cabinet et le bureau du directeur général de l'école ; mais ce bureau particulier n'intercepterait point la communication d'une galerie à l'autre du musée de gravure.

L'autre rez-de-chaussée (côté du nord) de cette même façade, contiendrait, outre les bureaux de la direction générale des écoles, la grande salle destinée aux séances publiques.

Par toutes ces dispositions, l'unité de chaque local spécial se trouve respectée, et le caractère distinct de chacune d'elles est manifesté, même aux yeux, par de positives démarcations.

Quant au pavillon avancé et près de la galerie du nord, pavillon devant servir à la confection d'objets nécessaires aux écoles de sculpture (le moulage, la fonte des métaux statuaires), de peinture (les couleurs, les vernis), de musique (les instruments à vent et autres), etc. Le pavillon faisant pendant à celui qui sert d'entrée au musée de l'école de sculpture serait approprié à cette officine indiquée, et serait, par précaution, isolé du Louvre par un grand mur, en sorte qu'il pourrait servir à toutes les expérimentations qui exigent du feu.

L'isolement obtenu pour chacun des édifices de cette grande école les garantira de la propagation des incendies.

La grande étendue de deux galeries obligerait à

pratiquer, au milieu de chacune d'elles, un passage de circulation publique. C'est sur les côtés de ce large passage (qu'il importe de laisser libre) que seraient placés (galerie du midi) et l'entrée et l'escalier publics du musée de l'école de peinture ; entrée et escalier suffisamment larges en cas d'affluence publique ; à cette entrée et par conséquent de l'autre côté du passage se trouveraient la sortie et l'escalier du même musée.

Les quatre espaces restant entre ces deux entrées et les murs extérieurs seraient destinés ; l'un au cabinet et au bureau du conservateur de ce musée ; l'autre à une salle de dépôt ; un autre à la salle des gardiens, et le dernier à la salle des pompiers.

Comme un grand salon est nécessaire pour le placement des très-grands tableaux et que le même besoin existe pour la galerie du nord, puisque ce serait dans un pareil salon que les élèves peintres ou sculpteurs pourraient juger et faire juger de leurs morceaux de grande dimension, et que là aussi seraient placées les très-grandes figures ectypes, on pratiquerait sur ce point, milieu des deux galeries, une saillie demi-circulaire sur la cour, ainsi que sur l'autre face, afin d'obtenir, à ce premier étage, ce grand salon. Ainsi cette même disposition aurait lieu dans les deux galeries, soit quant aux entrées pupliques, soit quant au passage de circulation, soit

quant au grand salon, soit enfin quant aux bureaux et aux cabinets des directeurs des écoles de peinture, de sculpture, etc.

Aux deux extrémités des deux galeries serait établi un escalier de communication entre les deux étages.

Ainsi, par ces dispositions, l'unité du musée de l'école de peinture est conservée, et aussi l'unité des deux écoles.

Pour ce qui est de la grande toiture pointue qui encapuchonne si bizarrement chacun des pavillons extrêmes du bâtiment des Tuileries, elle ne serait point répétée telle, mais on la réformerait en construisant une simple terrasse. Ne peut-on pas dire, au sujet de ces toits (la question du beau doit encore être rappelée ici), qu'ils sont deux superfétations colossales abîmant tout le palais? Il est vrai que leur masse annonce de loin une châtelainerie et de vastes greniers, mais ils annoncent aussi la longue durée de notre barbarie; ces monstres bravent donc plus le bon goût qu'ils ne bravent les averses et les neiges. Il faut faire disparaître ces laideurs imposées à la gracieuse architecture italienne.

Il nous reste à dire maintenant, au sujet de la dimension de tout le local proposé, dimension qu'on pourrait croire excessive, puisqu'il ne s'agit que d'écoles d'arts seulement, qu'il ne serait point convenable d'exiger une réduction dans cette dimension.

En effet, il faut non seulement satisfaire au besoin actuel d'une grande étendue ou espace considérable pour cette école centrale et complète, mais il est nécessaire de prévoir l'accroissement successif que le temps apporterait à tous les musées de cette belle et grande institution. On approuvera encore, nous l'espérons, le projet d'édifier enfin, au centre de la capitale de la France, un vaste et magnifique théâtre digne des représentations scéniques où sont conviés tous les arts (ce théâtre appelé l'Opéra, a été pendant un temps mieux désigné sous le nom de *théâtre des arts*) ; la situation de ce superbe édifice au centre des écoles des beaux-arts, dans cette cour immense où toutes ces écoles seraient réunies. Des statues représentant les sept arts décoreraient le sommet de cet imposant monument, dont la hauteur dominerait tout ce qui l'entoure.

Les angles d'une aussi vaste cour, lieu pacifique, pourraient être décorés par une statue colossale ressortant, ainsi que son piédestal, sur un group d'arbres qu'accompagnerait une fontaine. Enfin d'autres fontaines seraient placées près de l'édifice central qui serait le premier théâtre moderne du monde.

SECTION XXXIII.

JURY LIBRE ET PUBLIC, A L'ÉCOLE CENTRALE COMPLÈTE DES BEAUX-ARTS.

Les fonctions d'un jury libre et nombreux à l'école centrale complète des beaux-arts, ont pour objet le choix des candidats aux emplois publics artistiques, tel que celui de professeur avec diplôme, le choix des artistes méritant des encouragements; enfin le jury a mission de répondre aux questions importantes qui peuvent lui être adressées au sujet de la direction des écoles, des secours accordés à l'instruction artistique, des écrits relatifs à l'art, des découvertes et des événements nationaux et étrangers.

Lorsque, pour une fin importante, on veut acquérir la meilleure production dans un genre quelconque, on a recours, et cela avec raison, à un concours et à un jury; mais, comme le plus souvent, en matière de beaux-arts, il arrive qu'on se trouve privé d'un code, la composition du jury devient la chose la plus essentielle, puisqu'il s'agit d'en obtenir un juge-

ment sans partialité et le plus équitable possible, même selon l'art, jugement qui fait atteindre au but qu'on s'est proposé.

La vicissitude des goûts en fait de production d'arts, goût qui change tous les dix ou vingt ans, prescrit, dans la composition du jury, l'admission d'hommes qui ne soient pas exclusivement praticiens, et qui restent constamment attachés au principe du vrai beau, dédaignant ainsi le caprice impérieux de la mode. Avec une telle garantie, on ne verrait point d'excellents ouvrages devenir l'objet des railleries des élèves futurs; on ne verrait point de médiocres ouvrages, expression de la mode du jour, être applaudis avec engouement pour être méprisés plus tard. N'a-t-on pas vu les immortels chefs-d'œuvre de Poussin délaissés dans un temps où l'on appelait délicieuses les faciles impertinences du pinceau de Boucher? Ce qui est dit ici sur la nécessité d'un jury donnant des garanties, peut s'appliquer à chacune des écoles composant toute l'instruction publique, chacune de ces écoles où s'enseigne une science principale et génératrice des sciences secondaires étant complète, non seulement par la réunion des classes de sciences particulières dépendantes d'elle, mais par ce même jury dont les débats et les délibérations sont publics. (Ces écoles, qui seraient au nombre de vingt, ou ces vingt sciences régénératrices, etc., sem-

blent pouvoir constituer l'instruction publique complète.)

Les prétentions vaniteuses égarent moins souvent les connaisseurs libres qu'elles n'égarent les artistes. L'orgueil de ceux-ci les trompe fréquemment, en leur faisant voir en beau et comme preuve de génie leurs plus laides hardiesses; l'artiste appelé à délibérer n'est donc pas toujours libre; il est quelquefois dominé par des affections étrangères à l'unité inviolable de l'art.

Si le jury artistique et collectif des sept écoles n'était pas libre, il se transformerait en une corporation parvenant au monopole de l'enseignement et de l'encouragement, corporation qui fausserait ceux-ci au profit de son influence, et cette influence, elle en ferait trafic au détriment de la société qui n'aurait plus dans ce jury la garantie qu'elle a droit d'en attendre.

Ainsi dans tout jury artistique et collectif, il convient d'ajouter au grand nombre des membres artistes professeurs à une des sept spécialités, un nombre triple de membres non artistes et appartenant à cette même spécialité.

Tout canditat au jury n'y serait admis que sur des titres reconnus valables par le jury, à la majorité des suffrages donnés par bulletin secret, après une délibération publique; cette délibération ne doit avoir

lieu qu'un mois après la demande écrite par le postulant, celui-ci devant exhiber ses titres et les moyens de les vérifier. Dans ce jury à l'école centrale, et par conséquent aux écoles subcentrales, on ajouterait au nombre des artistes, qu'ils soient ou non professeurs, un nombre triple de connaisseurs libres.

Le quart des membres du jury s'abstient et reste à l'écart, lorsqu'il s'agit de concours d'encouragements, etc. ; les membres sortants sont désignés par le sort : cette précaution contre les coteries ou le favoritisme comploté servirait à les déjouer. Tous les ans le cinquième des membres du jury serait renouvelé ; les membres nouveaux seraient admis par la voie ordinaire d'admission ; tout membre sortant deviendrait éligible un an après sa sortie.

Le directeur de l'école n'aurait point voix délibérative, mais voix consultative.

Des conférences périodiques et publiques à chacune des sept écoles sont d'une nécessité évidente : là seraient entendus des dissertations, des digressions sur les grandes questions d'art ; là des étrangers seraient autorisés par les directeurs à y lire les mémoires qu'ils auraient écrits sur certains points artistiques importants ; en sorte que toutes inventions, toutes améliorations qu'il eût été fâcheux de laisser trop peu connues des artistes et du public, se trouveraient appréciées dans de savantes dis-

cussions. Ces conférences pourraient être publiées par impression.

Ces conférences à l'école centrale serviraient ainsi que le jury libre, etc., de modèle dans les écoles subcentrales de France, lesquelles seraient au nombre de sept.

Tous les trois ans, par les soins du directeur de l'école centrale serait organisé et présidé un grand congrès artistique, où seraient conviés tous les étrangers et les nationaux, dont les idées puissantes et lumineuses peuvent vivifier la vraie connaissance des beaux-arts, éclairer tous les professeurs attirés vers cette grande école, et réchauffer l'amour que nous devons tous avoir pour leurs bienfaits sociaux, bienfaits confiés aux nations civilisées, et que les gouvernements doivent conserver purs et ne jamais laisser tarir.

SECTION XXXIV.

—

ÉCOLE DE PEINTURE. — BIBLIOTHÈQUE. — MUSÉE DE PEINTURE. — MUSÉE DES ECTYPES, ETC.

La description de l'école de peinture faisant partie de l'école centrale complète des beaux-arts à Paris, peut suffire pour indiquer l'importance de l'étendue qui doit être donnée aux six autres écoles. A chacune d'elles, un programme est nécessaire.

Bibliothèque. — Une bibliothèque spéciale est nécessaire dans chacune des écoles d'art; elle doit être la plus complète possible (les catalogues prouvent qu'elle serait considérable); le catalogue particulier de chacune de ces écoles prouverait l'utilité d'une telle collection.

L'isolement d'un grand nombre d'écrits sur chacun des beaux-arts, rend trop souvent ces écrits sans profit; mais une bibliothèque spéciale, et faisant partie de la grande bibliothèque artistique, serait une source féconde des plus profitables dissertations auxquelles concourraient tous les étrangers.

Le caractère de spécialité de toute bibliothèque entretient le désir de la rendre complète. Ainsi, la bibliothèque complète de peinture sera nombreuse, et des richesses imprévues s'y trouveront réunies.

Musée de peinture. — Un musée de peinture ne peut guère être considéré que comme une collection de chefs-d'œuvre, collection destinée aux diverses études qui sont prescrites aux artistes dans l'école de peinture, sans quoi ce musée ne serait qu'un vaste magasin de tableaux de prix, offrant avec apparat et prétention une vaine exposition décorative sans objet moral et social.

Voudrait-on cependant déclarer qu'un musée de peinture est un public enseignement moral? Dans ce cas, il faudrait que sa disposition offrît des catégories distinctes, et non un assemblage confus de toutes sortes de sujets.

Si l'on alléguait encore qu'un tel musée doit offrir au public l'historique des diverses écoles de peinture plutôt qu'une collection imaginée pour les études spéciales des artistes, on pourrait répondre que l'on n'atteindrait jamais le premier de ces deux objets, vu le nombre infini de tableaux coûteux qu'exigerait cette complète collection historique de l'art.

Un musée qui serait, au contraire, exclusivement composé pour les études des peintres pourrait facilement devenir complet.

Quant au premier objet (la catégorie morale et sociale qu'on devrait trouver dans un tel musée), on peut aisément l'atteindre en ne composant cette même galerie que de sujets offrant en effet ce caractère moral et social. Ainsi, ce serait dans la catégorie de la composition constituant une des cinq grandes conditions de l'art de la peinture que se trouveraient réunis en un ensemble particulier les exemples ou sujets de morale instruction.

Nos musées, et aussi nos cabinets de tableaux n'offrent malheureusement aucune suite réelle, de sujets, soit moraux, soit religieux, soit de toute autre espèce; en sorte que le musée de Paris, par exemple, au lieu de former l'esprit du public, en déterminant, en distinguant chaque point moral d'une œuvre du pinceau, n'offre à la curiosité qu'une réunion dont aucun citoyen ne saurait comprendre le caractère, bien qu'il y aperçoive confusément une certaine utilité.

Tout musée de peintures réunies au profit de l'enseignement doit être une collection d'exemples artistiques utiles, soit pour l'étude du dessin, soit pour celle du clair-obscur, soit pour celle du coloris, celle de la touche, et celle de la composition, car tel est l'ordre qu'il convient de suivre dans l'exposé des exemples se rapportant aux cinq grandes conditions peinturales.

Ce serait donc dans la catégorie de la composition que le public trouverait réunis les tableaux ou sujets d'instruction morale, sociale et religieuse. Il résulte que l'état actuel ou la disposition de nos collections ne peut servir qu'à entretenir dans les esprits la confusion en général, et une idée fausse de l'art en particulier.

La classification par catégories peinturales n'apporterait aucun obstacle à l'étude morale et aux recherches des écrivains occupés de l'histoire de l'art, et voulant ranger par écoles tous les artistes dont les ouvrages composent le musée. Cependant, on peut faire remarquer la difficulté de désigner ces écoles par le nom d'un pays ou d'une ville, puisque tel peintre, né à Bologna, par exemple, n'a point suivi l'école de Bologne, mais bien celle appelée romaine, bien que des Romains soient, par leurs œuvres, devenus disciples de l'école de Venise, etc. Ainsi, classer, comme on le fait, les maîtres par pays, c'est classer des contre-sens.

Dans cette grande collection publique ou musée, il convient de faire aussi figurer comme exemples, certaines œuvres des peintres vivants, œuvres dignes de cette instructive collection.

Quant au mode de numérotage qu'il conviendrait d'adopter sur les tableaux dont le choix serait approprié aux diverses études spéciales des élèves

de l'école, ce numérotage serait accompagné d'une indication signalant les catégories correspondantes chacune à l'une des cinq grandes conditions de l'art, et il deviendrait ainsi d'un grand secours pour le public qui, à l'aide de ces classifications précisées par ce numérotage, pourrait étudier contemplativement les questions artistiques relatives au technique et au beau.

Un tel musée devrait se compléter par les acquisitions successives de tableaux échantillons nécessaires du style des anciens maîtres de toute école et de tous genres, et aussi par les acquisitions des œuvres instructives de tous les maîtres vivants, nationaux ou étrangers.

Le nom, le pays des auteurs, l'époque où ils florissaient, seraient connus par une inscription apposée ou sur le tableau ou sur la bordure.

Quant aux sujets moraux appartenant à la catégorie de la composition, l'inscription indiquerait la nature du sujet représenté.

Le rez-de-chaussée du musée de peinture pourrait offrir de précieuses copies exécutées directement d'après des chefs-d'œuvre fournis par les collections étrangères.

Dans les petites pièces inférieures du même musée, on verrait réunies des peintures antiques, des peintures du moyen-âge et de la renaissance, des

peintures d'anciens manuscrits, des peintures chinoises, persanes, indiennes, etc. Des scaiolas, des incrustations ou marqueteries, des sgrafittis, des fresques, des émaux, des porcelaines peintes, des miniatures, des peintures encaustiques, des gouaches, des pastels, des aquarelles, enfin des broderies, des tapisseries.

Les conservateurs des musées seraient professeurs de l'histoire de l'art auquel se rapporterait ce musée.

Musée des ectypes. —Combien serait imposante la réunion en une seule grande galerie de tous les fac-simile ou empreintes de tant d'originaux sculptés, admirés dans les diverses collections de l'Europe! Et n'est-ce pas encore à Paris qu'un tel musée d'ectypes devrait être concentré pour appeler et charmer les regards et l'esprit de tous les amis des progrès? Un jour convenable, venant d'en haut, faciliterait la contemplation (et la représentation graphique) de tous ces admirables modèles, dont la disposition et le choix absolument artistiques seraient l'œuvre d'un directeur d'expérience et de goût.

Les plus belles statues antiques, les plus beaux bas-reliefs et camées de l'Europe, les admirables médailles, les statuettes les plus instructives comme modèles artistiques, statuettes si favorables aux études du cabinet, vu leur petite dimension, enfin, d'autres ectypes provenant d'admirables fragments

grecs et des plus instructifs morceaux modernes enrichiraient ce musée devenu ainsi unique dans le monde.

L'utilité d'une telle collection doit être généralement comprise, puisqu'il est certain que ce sont ces exemplaires vraiment merveilleux, provenant de l'art antique, qui ont éclairé le génie des meilleurs artistes, chez les modernes, depuis la renaissance des lettres et des arts.

Le musée des ectypes, qui offrirait une instruction appliquée plus particulièrement à l'art de la sculpture, s'appliquerait aussi aux progrès de la peinture, de la mimique, de la gymnastique et de la poésie; c'est ainsi que le musée de costumes offrirait ses leçons à l'école de chacun de ces mêmes beaux-arts.

Quelques-uns de ces ectypes seraient tirés en double, si le musée de costumes, qui serait aussi un musée archéologique, le réclamait.

Musée de costumes. — Par costume, on entend non seulement l'histoire descriptive des vêtements, mais aussi celle des armes, des ustensiles usités, etc. Ce musée de costumes étant un musée principalement archéologique, il posséderait sa bibliothèque et son professeur archéologique.

Bien des moyens sont à la disposition de ceux qui établiront ce musée de costumes. Ainsi, les figurines

ou statuettes seront vêtues d'étoffes réelles, et elles porteront leurs accessoires; ces figures seront à articulations mobiles, des figures moulées sur des statues vêtues de toutes dimensions, et sur des bas-reliefs; des estampes coloriées ou sans couleur et des dessins d'après des peintures, les uns et les autres relatifs aux costumes; enfin, des pièces réelles de costumes ou isolées ou ajustées même sur des figures ou figurines sculptées ou modelées pourront mieux faire comprendre les diverses espèces de costumes. Tels sont les éléments de cette imposante et innombrable réunion qui, à la vérité, ne peut se compléter qu'après beaucoup de temps, mais dont l'accroissement offrirait un charme incessant aux studieux amis de l'art, comme aussi au public toujours avide des spectacles nouveaux et grands.

Lintérêt qui s'attacherait à ce musée de costumes suffirait seul pour attirer, de tous les points du monde dans la capitale, une foule de savants.

Galerie des modèles pour les exercices. — Énumération de quelques-uns de ces modèles. — Modèles pour les exercices de stéréographie. — Modèles pour les exercices d'orthographie ou de géométral obtenu à l'aide du profil de la face et du plan de l'objet, etc. — Modèles pour les exercices de scénographie obtenue à l'aide de l'échelle perspective et autrement, etc. — Modèles graphiques pour

les exercices sur la question du proportionnel. — Calques d'individus et leurs embellissements. — Graphies du canon généralitaire. — Expressions de passions. — Canons de caractères. — Tables des diverses proportions de la figure humaine. — Collection de modèles ou exemples, soit tableaux, soit dessins, s'appliquant aux divers exercices prescrits par les principales conditions de l'art. — Collection comprenant aussi des fragments ou échantillons. — Collection de peintures entières ou de fragments précieux de toutes les espèces de procédés matériels, fresque, encaustique, mosaïque, émaux, etc. — Décors scéniques et décors en général. — Études ou morceaux instructifs provenant des concours. — Dessins ou graphies exécutés par divers procédés particuliers scientifiques et pratiques. — Graphies ou pose de figures en action représentées par construction. — Machines de perspective et d'optique. — Vitre ou machines orthographiques, et vitre machine scénographique. — Chambre claire, chambre obscure. — Photographie. — Panorama, diorama, etc. — Instruments tonographiques pour l'étude du dessin relieffé. — Obliquomètre. — Palariscope, etc., tables chromatiques employées dans les exercices de la science du coloris. — Études d'arbres, de ciels. — Fleurs et fruits. — Animaux. — Marine. — Objets de nature morte, tels que satins, velours, fourrures,

métaux, pierreries, etc.—Esquisses, croquis, ébauches. — Subjectiles divers. — Pierres, bois, cuivre, tissus. — Apprêts divers. — Huile volatile. — Huile fixe. — Résines et baumes. — Cires. — Vernis divers.— Couleurs diverses de diverses matières. — (Échantillons avec dates) de couleurs appliquées, mises à l'épreuve. — Papiers ou cartons pour fresques. — Crayons divers. — Pastels en rouleaux. — Couleurs pour émaux. — Mannequins d'homme, de femme, d'enfants et d'animaux. — Brosses et pinceaux. — Palettes. — Couteaux à palettes ou amassettes. — Réchauds ou cautériums. — Châssis divers. — Modèles de chevalets et d'échafauds. — Modèles de construction et de toiture d'ateliers.

Salle des conférences. — Une grande salle publique, destinée aux conférences, est nécessaire ; elle doit offrir toutes conditions qui en rendent l'accès facile au public.

Classes. — Les sept classes de l'école de peinture comprennent chacune un certain nombre de divisions.

Classes de dessin linéaire. — Études des éléments de géométrie pratique et des lignes. — L'orthographie ou le géométral (projections par rayons parallèles). — La scénographie (projection par rayons coniques) ou condition perspective.—La stéréographie, ou le géométrique exprimant les mesures réelles et

les assemblages des surfaces. — Enfin la touche dans le dessin linéaire.

L'étude de la touche a aussi son application dans les quatre classes suivantes.

Si les peintres voulaient faire un appel à tous les gens de bon sens, en leur demandant s'ils pensent que pour bien représenter la figure humaine, il faille en prendre les mesures, tous affirmeront que ce procédé tout rationnel est indispensable. Les peintres d'autrefois pratiquaient ce procédé; mais aujourd'hui la fausseté de l'enseignement persuade aux peintres que l'œil, en s'exerçant, voit assez juste pour pouvoir se passer de mesures générales, et que les mesures particulières étant faciles à saisir à la vue seulement, l'emploi des instruments de mesures et de contrôle n'est pas nécessaire; de cette persuasion qui, dans le quinzième siècle, eût paru fort extraordinaire, il résulte qu'on a proscrit, dans les écoles, le compas, instrument principal de géométrie et contrôle infaillible.

Demandez encore à tous les gens de bon sens si la tête n'est pas la partie la plus difficile à bien rendre parmi les autres parties de la figure humaine, et tous répondront par l'affirmative. Comment donc se fait-il que tous les élèves commencent par s'essayer sur la représentation de la tête? Serait-ce aussi parce que la vue est infaillible? Mais, en admettant cette

fausse supposition, il reste à avouer que l'étude seule de la physionomie et de ses caractères toujours manifesté par une plus ou moins grande mobilité de linéaments, est trop difficile pour un élève peu avancé et inhabile d'ailleurs dans l'art d'être vrai dans ses réprésentations ou sections linéaires. Avant de dessiner la figure humaine, il faut donc savoir dessiner exactement toutes sortes d'objets inanimés et dans toutes les positions; il faut, de plus, savoir les bien relieffer.

Quant à la justesse de la vue, faculté reconnue nécessaire pour tout le monde, on doit remarquer que chez l'enfant, la disposition à imiter étant plus souvent qu'on ne pense le fait de la vanité qui s'essaie et qui espère créer, il convient de profiter de cette vanité pour lui imposer le devoir de la stricte et rigide exactitude; de là, la nécessité de la sévérité dans les premières leçons prescrivant l'imitation des lignes avec une justesse mathématique, justesse qui s'obtient, non seulement par la force de la tension visuelle, mais aussi par le contrôle efficace du compas.

Enfin, pour peindre le corps humain, il faut savoir le colorier, c'est-à-dire savoir représenter, avec leurs tons et leurs teintes, toutes sortes d'objets.

Une pauvre objection est toute prête : on dira qu'ordinairement les élèves ne sont tout d'abord

exercés que sur des tracés ou des dessins modèles de têtes, et que, commençant par un œil seul, un nez seul, puis un profil non ombré, puis ombré, on les fait passer à une tête ; on ajoute que ce n'est qu'après ces exercices qu'ils font des copies d'après des figures entières gravées ou dessinées, et aussi d'après des statues, pour passer enfin à la figure vivante. Tout cet exposé ou toutes ces prétendues objections ne prouve point que l'élève a acquis, avant tout, et possède à fond l'art de dessiner avec justesse et avec le sentiment que perfectionne cette justesse de représentation de toutes sortes d'objets.

Or, comme les diminutions apparentes des tons, des teintes, et aussi la diminution dans la force imitative de la touche, doivent être réglées d'après les diminutions apparentes, répétées par le dessin linéaire, il s'ensuit que, sans les moyens positifs dans la pratique de ce dernier, il ne saurait y avoir de moyens positifs dans l'étude ou dans l'art du relieffé, dans l'art du coloris et de la touche.

Il est nécessaire d'être averti sur l'inconvénient attaché à l'expression *dessin linéaire.*

La confusion des mots est très-préjudiciable à l'intelligence des choses, à leur explication ou définition, enfin à leur analyse. C'est ainsi que l'expression dessin linéaire empêche de dire qu'il n'est qu'un des moyens de dessin artistique (il devrait donc

porter un autre nom; or, ce nom, c'est opticographie linéaire). Le dessin (par ce mot doit toujours être entendu le dessin artistique) a pour but de représenter les beaux objets, les beaux ensembles de la nature; mais ce qu'on a appelé inconsidérément dessin linéaire, est un moyen de science. Or, tout art libéral a sa science, son positif; en sorte que, dans ce cas-ci, le terme général dessin, exprimant la condition artistique, le terme particulier par lequel il faut exprimer la condition de science, doit être opticographie.

Classe de dessin relieffé. — Lorsqu'on lit dans les écrits sur la peinture que la perspective des couleurs ne saurait s'enseigner, et que le peintre en est réduit à consulter, à écouter son seul sentiment, on ne peut qu'être étonné d'une semblable assertion. Oui, le dessin relieffé, ou comme on dit le modelé, ou la perspective aérienne, peut s'enseigner positivement, et c'est le dessin qui est la base de cet enseignement.

Les divisions constituant la classe du dessin relieffé sont les suivantes :

Les tons géométriques. — Les tons orthographiques. — Les tons scénographiques ou selon l'influence aérienne. — La touche dans le dessin relieffé.

Classe du coloris. — Le géométrique des teintes (ou les teintes géométriques). — L'orthographique

des teintes: la scénographique des teintes (conséquence de l'influence aérienne ou de la couleur de l'air) et la touche dans le coloris.

Classe de dessin anthropographique (ou de la figure humaine individuelle et semblable). — Anatomie. — Mouvements et mécanisme du corps. — Dessins de statues iconiques grecques (ou individuelles), ainsi que de bas-reliefs et de parties moulées sur nature. — Représentations ou élévations de têtes (orthographiques et scénographiques), obtenues à l'aide du profil de la face et du plan. — Mains, pieds, etc.; dessinés à l'aide de la vitre orthographique. — Projections orthographiques, obtenues par des moyens pratiques, d'après des individus posés droits; puis posés en action. — Tous moyens pratiques, provevenant de l'antiquité et indiqués par Albert Durer, Jean Cousin, Desargues, etc.

Classe de la représentation anthropographique peinte, comprenant l'individuel et son embellissement. — Représentations anthropographiques peintes, individuelles et semblables. — Représentations peintes et embellies, quant aux formes et à la carnation. — Comparaison de l'individu modèle avec le canon généralitaire et avec les canons de caractères.

Les élèves de ces deux dernières divisions comprenant l'étude des canons, auront étudié à la sixième classe, affectée à la démonstration du beau.

Classe de la théorie du beau et de la composition peinte. — Clarté ou unité du sujet et du geste. — Beauté intellectuelle du sujet. — Beauté optique du sujet ou de sa disposition. — Beauté du geste. — Physionomie belle et vraie (ses embellissements). — Proportion belle et vraie. — Tracés des canons de caractères. — Diverses carnations exposées dans des canons de caractères généralisant les tempéraments, les âges, le sexe et les variétés de l'espèce humaine. — Accessoires. — Ornements. — Draperies. — Modes divers.

Classe des divers procédés de peintures : chimie peinturale. — Encaustique. — Fresques. — Peinture à l'huile. — Peinture au vernis. — Fixée. — Détrempe. — Gouache. — Miniature. — Aquarelle ou lavis. — Pastel. — Émail sur métaux, sur porcelaine, etc. — Peinture sur verre. — Mosaïque, marqueterie, incrustation, niellure, sgrafitti. — Tapisserie et broderie. — Peinture à l'huile d'olive sur cire. — Études des couleurs matérielles, des vernis, des glutens, des apprêts et de leur fabrication. — Réparation des peintures. — Émaux. — Fresques, etc., réparés à l'aide de la peinture encaustique.

Classe de divers cours nécessaires à l'instruction complète. — Histoire en général — Histoire de l'art. — Costumes et climats. — Marine. — Tactique, etc.

Dix ans sont nécessaires pour compléter les études de l'élève en peinture; en sorte que, s'il a commencé la carrière à quinze ans, il se trouvera complétement apte, lorsqu'il sera âgé de vingt-cinq, à toute espèce de travaux dans son art.

La grande salle d'exhibition des œuvres de concours est commune à l'école de sculpture et à celle de peinture.

Une salle publique, destinée à l'étude du modèle vivant sera ouverte tous les soirs pour l'usage des ouvriers dont la profession exige des représentations de la figure humaine; cette salle aura des inspecteurs, mais point de professeurs.

Ecole de gravure et de lithographie estampale, annexe à l'école de peinture.—L'estampe est le but que veulent atteindre le graveur et le lithographe; la planche gravée ou la pierre lithographiée n'est que le moyen. Ainsi l'œuvre d'art que veut l'artiste graveur ou lithographe, c'est une estampe.

La dénomination graveurs-estampistes laisse distincte celle qui doit s'appliquer aux graveurs-nielleurs, ciseleurs, damasquineurs, etc., et aussi aux empreintistes, travaillant ordinairement sur pierre dure, ce qui a fait donner le nom de glyptique à l'art particulier de ce graveur.

Bibliothèque.—L'école de gravure et de lithographie estampale (arts dépendant de l'école de peinture) a

sa bibliothèque spéciale, mais elle est réunie à celle de l'école de peinture.

Musée d'estampe et de lithographie. —La destination du musée spécial d'estampe et de lithographie, c'est l'instruction des graveurs et des lithographes estampistes. (Cependant les fictions de la gravure ont une bien plus haute destination, celle de multiplier, au profit des mœurs, les reproductions toutes portatives des meilleurs sujets de moralité.)

La collection des estampes exhibées dans des cadres ou conservées en portefeuille est établie par œuvres de peintre, afin de servir l'art de la peinture ainsi que son historique, et afin de faire comprendre plus complétement le style et le talent général d'un maître. Le nombre nécessaire des doubles exhibés pour l'instruction particulière, artistique et technique des graveurs, peut facilement se compléter.

Galerie des modèles pour les exercices.—Dans cette galerie seraient offerts aux études divers échantillons de procédés à l'eau-forte, au burin, à la pointe, etc., — d'autres échantillons sur acier, d'autres à l'aquatinta, d'autres sur bois. On y verrait exposés des épreuves d'impression, de planage, de vernis ; enfin, une suite d'outils divers, des feuilles transparentes pour calque, des papiers pour estampes, des presses à imprimer, etc.

L'école de gravure et de lithographie a sa salle

particulière d'exhibition des œuvres offertes à l'examen par les concurrents, tels que dessins d'après le modèle vivant (cette école a sa salle particulière destinée à l'étude du modèle vivant), et d'après des peintures et d'essais d'eaux-fortes, etc.

L'école de gravure et de lithographie estampale étant dépendante de l'école de peinture, elle est par conséquent sous l'inspection du directeur de cette école.

Un professeur en chef y dirige les autres professeurs.

Les conférences sur l'art de la gravure et de la lithographie estampale ont lieu à l'école de peinture; l'histoire de cet art de la gravure et de la lithographie est professée par le conservateur du musée des estampes.

Quant au jury auquel sont soumis les concurrents graveurs et lithographes, il est composé des mêmes membres du jury à l'école de peinture.

L'école de gravure et de lithographie estampale a sa salle particulière des œuvres de concours.

SECTION XXXV.

ÉCOLE DE SCULPTURE. — BIBLIOTHÈQUE. — MUSÉE DE SCULPTURE. — GALERIE DES MODÈLES POUR LES EXERCICES. — SALLE DES CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — CLASSE DES FIGURES MODELÉES EN TERRE; CLASSE DE STATUES EN BRONZE; CLASSE DE SCULPTURE EN BOIS, EN PIERRE, EN MARBRE, ETC.; CLASSE DE GLYPTIQUE. — SALLE D'EXHIBITION DES ŒUVRES DE CONCOURS.

Bibliothèque. — La bibliothèque de l'école de sculpture est réunie à la bibliothèque de l'école de peinture.

Une calcographie, ou recueil de gravures et de lithographies, soit d'après les antiques, soit d'après d'autres sculptures, est jointe à la bibliothèque de l'école de sculpture; cette calcographie ne doit point appartenir au musée de l'école de gravure, bien qu'en partie elle y puisse figurer comme modèles offerts à l'instruction des graveurs.

Musée de sculpture. — Il en est du musée de sculpture comme du musée de peinture, ne constituant point une collection archéologique ou historique. Il est évidemment un choix tout artistique des meilleurs modèles en l'art de la sculpture qui doit être

fait, et que c'est parce que les ouvrages des sculpteurs de l'antiquité sont excellents, qu'un tel musée en réunit nécessairement un très-grand nombre. Ainsi une semblable collection se composerait non seulement d'ouvrages antiques, mais d'ouvrages du moyen-âge, de la renaissance et aussi d'ouvrages modernes, tous pouvant servir réellement aux études de l'art de la sculpture, art comprenant la statuaire, les bas-reliefs (les uns ou les autres en métal, en marbre, etc.), les gravures sur pierres fines, les camées, etc. Cette sorte de classification faciliterait l'historique de la marche artistique des sculpteurs anciens et des sculpteurs modernes.

Il conviendrait de réunir dans une salle particulière tous les fragments d'antiques. Les morceaux exclusivement artistiques, que contient encore aujourd'hui le cabinet de la Bibliothèque royale (1), doivent être réunis parmi les antiques du musée de sculpture : quant aux autres morceaux, ils doivent appartenir au musée d'une école d'histoire, école qui est à créer ainsi que son musée, ou appartenir au musée de costumes.

Les statuettes seraient réunies dans les salles supérieures du musée.

Tous les morceaux étrangers aux études spéciales

(1) Ce manuscrit a été terminé en 1843.

de la sculpture, tels que les inscriptions sur marbre, les médailles et monnaies dépourvues d'utilité artistique, les momies, certains ornements, ustensiles, tous ces objets on les transporterait dans le musée de l'école d'histoire. Il résulterait de toutes ces dispositions que le musée de sculpture acquerrait l'unité de son caractère, qui est une instruction spéciale artistique.

La galerie dite *d'Apollon* deviendrait la galerie des médailles et des médaillons choisis comme modèle d'instruction sculpturale; elle serait éclairée d'en haut.

Une salle particulière, réunissant les morceaux grecs, est nécessaire, l'école grecque étant la source qui a vivifié toutes les autres écoles jusqu'à nos jours, et le caractère de cette école grecque devant s'offrir sans confusion à l'esprit et aux yeux des élèves et de tous les studieux en beaux-arts.

Galerie des modèles pour les exercices. — La galerie des modèles pour les exercices doit offrir la collection complète des modèles techniques nécessaires à l'art si varié de la sculpture. On y trouverait, entre autres, rangés et distingués selon le meilleur ordre, les objets suivants : terres plastiques ou à modeler, terres cuites, cires à modeler, modèles de moulage; métaux, alliages, pierre, marbres pour sculpture; modèles pour diverses sculptures en bois;

modèles d'ébénisterie; modèles d'ornements en bois; bois divers pour sculpture; ivoire et modèles techniques pour la sculpture en ivoire; et modèles pour sculpture en émail (ou modelés); modèles de sculpture en *serrurerie*, en orfévrerie, en bijouterie; métal repoussé au marteau; modèles de coins pour médailles, médaillons, monnaies, jetons, etc.; modèles pour glyptiques ou pour gravure sur pierres fines, cristaux, etc.; pierre pour glyptiques, cornalines, sardonyxs, etc.; outils divers, ciseaux, ciselets, tourets pour glyptiques, etc.

Salle des conférences. — L'école de sculpture doit avoir sa salle particulière et publique de conférences.

Classes diverses. — L'enseignement de l'art du sculpteur nécessite des classes qui, selon le meilleur ordre progressif, seraient établies ainsi qu'il suit. Classe de figures modelées en terre; classe de statues en bronze, fonte de métaux, etc.; classe de sculpture en marbre, en pierre, en plâtre, en stuc, etc. Moulage : classe de sculpture en bois, en ivoire, or, argent, émail; classe de glyptique, ou gravure sur pierre fines, coins pour médailles, monnaies, etc.

L'importante question du beau serait l'objet d'une classe particulière.

La grande salle d'exhibition des œuvres de concours serait commune à l'école de peinture et à l'école de sulpture.

SECTION XXXVI.

ÉCOLE D'ARCHITECTURE. — BIBLIOTHÈQUE. — MUSÉE ARCHITECTURAL. — GALERIE DES MODÈLES POUR LES EXERCICES. — SALLE DES CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — SALLE D'EXHIBITION DES ŒUVRES DE CONCOURS.

Bibliothèque. — L'école d'architecture a sa bibliothèque particulière réunissant tous les écrits publiés et tous les manuscrits sur cet art; elle contient des dessins architectoniques, des dessins de stéréotomie, charpenterie, etc.

Musée architectural. — Entre autres objets principaux composant le musée architectural, et qui pourraient être placés par périodes de styles, il faut signaler les suivants : petits modèles en relief d'après les célèbres édifices, fortifications, ponts, empreintes de chapiteaux, d'ornements architectoniques choisis, etc.

Galerie des modèles pour les exercices. — Substructions. — Modèles divers de constructions. — Ciments, sables, chaux, pierre, marbre, plâtres, stucs, etc. — Outils. — Construction de navires.

L'esplanade dont jouirait l'école d'architecture serait appropriée aux divers besoins de l'école.

Salle des conférences. — L'école d'architecture doit avoir sa salle particulière et publique des conférences.

Classes diverses. — Les diverses questions progressives de l'enseignement architectural doivent constituer des classes : il y a les études préparatoires, graphiques et scientifiques ; l'enseignement de l'art des constructions doit venir à son lieu, ainsi que les études relatives aux ponts, aux chaussées, et aux ouvrages hydrauliques : les fortifications, les mines, les théâtres, la construction des navires, la législation architecturale, la théorie du beau architectural, et tant d'autres points de l'instruction en l'art des architectes sont autant d'objets essentiels aux diverses classes d'une école complète.

L'école d'architecture a sa salle particulière et publique d'exhibition des œuvres de concours.

SECTION XXXVII.

ÉCOLE DE POÉSIE. — BIBLIOTHÈQUE. — SALLE DES CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — SALLE PUBLIQUE DE LECTURE DES ŒUVRES DE CONCOURS.

Bibliothèque. — La bibliothèque de l'école de poésie doit offrir la collection complète des œuvres de tous les poètes anciens et modernes, de tous les pays. — On y trouverait donc distingués les poètes épiques, les poètes scéniques, comiques et tragiques; les poètes érotiques, fabulistes, religieux, lyriques, chansonniers, satiriques, etc. — De plus les traductions, soit en vers, soit en prose de ces mêmes poètes. — Enfin tous les écrits didactiques sur l'art de la poésie.

Salle des conférences. — L'école de poésie a sa salle publique des conférences.

Classes diverses. — L'école de poésie est constituée en classes diverses : les emprunts que cet art doit faire aux autres beaux-arts font l'objet de points particuliers traités dans les classes auxquelles ils appartiennent, et la question du beau trouve dans

ces classes son application. L'histoire de la poésie y est aussi l'objet d'une division particulière.

Salle publique de lecture des œuvres de concours. — La disposition de cette salle devra être favorable et au débit du lecteur et à tout l'auditoire.

SECTION XXXVIII.

ÉCOLE DE MUSIQUE. — BIBLIOTHÈQUE. — MUSÉE. — SALLES DIVERSES POUR LES EXERCICES. — SALLE DE CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — THÉATRES PUBLICS, SALLE DE CONCERTS, ETC.

Bibliothèque. — La bibliothèque devra contenir tous les écrits théoriques dans toutes les langues sur l'art de la musique : elle offrira la collection la plus complète possible de toutes les partitions et de toutes les œuvres musicales produites chez tous les peuples et dans tous les temps.

Musée de l'école de musique. — Le musée devra offrir la collection complète de tous les instruments de musique anciens et modernes; on y trouverait les

différentes espèces d'orgues, de harpes éoliennes, de tam-tams, cloches, etc.

La construction de ce musée serait favorable à l'acoustique.

Salles diverses pour les exercices. — Les exercices de chants, les divers exercices des instrumentistes et des concertants nécessitent des salles particulières construites chacune conformément à leur destination.

Salle des conférences. — La salle publique des conférences doit, par sa construction, être appropriée aux exemples musicaux qui pourraient être donnés par les auteurs mêmes des conférences.

Classes diverses. — Les classes diverses de chants, de contre-points, de fugue, etc., ainsi que celles des élèves instrumentistes seront chacune professées dans des salles dont la construction acoustique doit être appropriée au caractère de ces classes.

Une ou plusieurs salles destinées aux expérimentations acoustiques musicales seront annexées aux salles d'exercices.

Théâtres publics, salle de concerts. — L'école de musique possédera un grand théâtre dont fera usage l'école de mimique, et aussi l'école de poésie. Ce théâtre servirait d'ailleurs aux expérimentations des peintres scéniques, des machinistes artistiques, etc. Un théâtre plus petit et public est encore néces-

saire, ayant entre autre destination celle de rendre publics les concours à l'école de musique.

Une grande et une moins grande salle de conserts des élèves sont nécessaires; elles seraient publiques.

Un local extérieur particulier sera construit selon une disposition orchestrale pour les grands concerts extérieurs, et un lieu de sérénades quotidiennes sera aussi construit; l'un et l'autre auront lieu sur la face ouest du bâtiment de l'école.

SECTION XXXIX.

ÉCOLE DE MIMIQUE. — BIBLIOTHÈQUE. — SALLE DE MODÈLES POUR LES EXERCICES. — SALLE DE CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — THÉATRE POUR L'ÉCOLE DE MIMIQUE.

Bibliothèque. — Une bibliothèque, composée à l'usage d'une école de mimique complète, devra réunir toutes les pièces scéniques écrites en vers ou en prose dans toutes les langues, ainsi que les traduc-

tions. A l'école qui contiendra ces mêmes pièces scéniques versifiées, l'école de mimique pourra faire des emprunts; elle devra contenir de plus tous les écrits didactiques, et toutes les recherches sur l'art de la mimique ainsi que sur l'historique et la législation de cet art.

Salle des modèles pour les exercices. — L'étude de la mimique réclame des modèles rendus permanents à l'aide de dessins offrant des gestes mimiques.

Une suite de dessins de gestes, classés par caractères et par espèces d'action, serait donc nécessaire, soit à l'étude particulière des élèves, soit à la démonstration dans les classes.

On trouverait de plus, dans cette salle, des modèles d'altérations artificielles et transitoires des linéaments pour obtenir les expressions de la physionomie; on y trouverait des dessins pour les études optico-mimiques et d'exagération scénique; d'autres dessins modèles de draperie mimique; des costumes, disposés et coupés pour certains changements à vue, et des modèles de machines nécessaires pour certaines actions scéniques, etc.

Salle des conférences. — L'école de mimique devra avoir sa salle particulière et publique de conférences.

Classes diverses. — L'enseignement de l'art de la mimique doit être divisé par classes, dans lesquelles

seraient professées, selon leur ordre, les questions fondamentales, telle que la déclamation, le geste scénique et vrai, ces exagérations soumises à la loi optico-scénique, enfin sa beauté de disposition et de convenance : l'art de la *draperie* de costume et de la *draperie* en action. — L'étude de la fiction scénique, des passions par la physionomie. — L'étude de choréographie scénique, etc.

Théâtre pour l'école de mimique. — Le théâtre principal pour l'école de mimique (c'est le même que celui de l'école de musique) est destiné aux grands exercices de l'école.

Le théâtre secondaire de l'école de musique pourra servir aux concours des élèves mimes.

La terrasse du pavillon occupé par cette école de musique, ainsi que la terrasse de l'école de poésie, sera mise à la disposition des peintres pour leurs observations d'optique aérienne et autres.

SECTION XL.

—

ÉCOLE DE GYMNASTIQUE. — BIBLIOTHÈQUE. — GALERIE ET GRAND LOCAL CONTENANT LES MODÈLES NÉCESSAIRES AUX EXERCICES. — SALLE DES CONFÉRENCES. — CLASSES DIVERSES. — THÉATRES.

Bibliothèque.—L'école de gymnastique a sa bibliothèque spéciale, bien qu'elle réunisse des doubles d'ouvrages appartenant à l'école de mimique, et quoique celle-ci vienne lui emprunter plusieurs écrits, tels que ceux de Borrelli, Barthez, etc. Outre les écrits sur la choréographie, les ballets, danses, etc., elle réunirait tous les ouvrages relatifs exclusivement à la gymnastique, ce qui comprend l'équitation, l'escrime, l'art du prestidigitateur, etc.

Galerie et grand local contenant les modèles nécessaires aux exercices.—Les élèves devraient trouver, réunis dans leur école, pour leurs études, tous les modèles nécessaires ; on y verrait donc exposés des dessins démonstratifs de l'art du maintien, du marcher, du saut (ce sont ces questions qu'ont traitées les Borrelli, les Barthez, etc.), de la course et de dif-

férents actes de sauvetage ; des dessins de gymnastique artistique, tels que des tracés des diverses danses scéniques et marches solennelles ; des dessins choréographiques de la mise en scène et des ballets ; les modèles de toutes les machines relatives à la gymnastique hygiénique, éducatoriale, etc., telles que poutres, échelles, etc., disposées soit dans la galerie, soit sur l'esplanade affectée à cette école de gymnastique. Enfin on y réunirait des modèles d'instruments de prestidigiterie et d'autres arts appartenant à l'art de la gymnastique.

Salle des conférences. — L'école de gymnastique posséderait sa salle publique des conférences où l'on entendrait soit des lectures de mémoires, soit des digressions sur l'art si varié de la gymnastique.

Classes diverses. — Dans la classe d'anatomie gymnasticale viendraient s'éclairer les élèves et les professeurs en divers autres arts, cette classe comprenant des démonstrations sur le geste facile, convenable et possible.

Des leçons sur le beau gymnastical seraient l'objet d'une classe spéciale offrant des applications aux marches, aux danses, etc.

Une classe particulière de pantomime et de choréologie serait encore nécessaire.

Enfin les principaux exercices du corps, exercices comprenant l'escrime, l'équitation, etc., seraient l'ob-

jet d'une autre classe, de même que les arts particuliers de subtilités, tels que ceux de la prestidigiterie, et aussi les exercices de gymnastique musicale, seraient les objets d'enseignements particuliers affectés à des classes.

Mais, parmi toutes les classes de l'école de gymnastique, il y en a une principale, c'est celle où doit s'enseigner la question générale du beau et le développement de sa théorie et de son application. Cette classe influe toutes les autres, puisqu'elle est par conséquent le centre générateur de la théorie universelle des beaux-arts.

Cette classe capitale de la théorie du beau se trouvait constituée dans les gymnases de la Grèce, où des salles particulières (*exedra*) étaient réservées aux philosophes qui, dans leurs leçons publiques (les écrits nous le démontrent), y traitaient de la beauté, de l'unité et des arts.

Théâtres. — L'école de gymnastique aura son théâtre particulier servant soit à certains exercices, soit au concours, le grand théâtre de l'école de musique étant d'ailleurs à sa disposition.

L'école pourra, en outre, disposer en certains cas particuliers de la cour du Louvre et du Carrousel pour certains grands exercices.

Les travaux ou conférences de cette école de gymnastique, ainsi que les travaux faits aux confé-

rences des six autres écoles, seraient résumés soit dans les grandes séances annuelles de l'école centrale, soit dans les congrès, en sorte que le public et les savants auraient l'idée du rapport intime qui existe entre les sept arts, et aussi l'idée du grand auxiliaire social qu'on peut attendre de leur enseignement collectif.

SECTION XLI.

ÉCOLES SOUS-CENTRALES ET ÉCOLES DÉPARTEMENTALES DES BEAUX-ARTS.

Un certain nombre d'écoles sous-centrales moins complètes que l'école centrale de Paris, mais plus complètes que les écoles départementales, est nécessaire ; ces sept écoles sous-centrales seront tenues dans les villes les plus équidistantes de la capitale.

Ecoles départementales des beaux-arts. — Chaque chef-lieu de département doit avoir une école des beaux-arts plus ou moins complète et ayant son jury. Son lieu d'étude serait ouvert tous les jours au public.

Un seul principe doit dominer et diriger toutes les

écoles des beaux-arts. La diversité que l'histoire et la tradition font remarquer entre plusieurs écoles du même pays n'est point une preuve que la doctrine, en fait de beaux-arts, puisse sans son unité les faire prospérer. Si donc certaines universités de l'Allemagne, de l'Espagne, etc., diffèrent entre elles en quelques points, l'unité de l'enseignement, unité y admettant toujours la liberté, doit nécessairement dominer toutes les écoles, cette unité devant être l'excellence ou la perfection possible.

SECTION XLII.

GRANDE EXHIBITION NATIONALE PÉRIODIQUE, D'OUVRAGES PRODUITS PAR LES ARTISTES VIVANTS.

Lorsqu'on veut disserter sur le caractère et le but des grandes exhibitions publiques et périodiques d'ouvrages produits par les vivants, plusieurs questions de principes doivent être posées. Ces questions de principes serviront à résoudre une question générale qui domine les autres, à savoir si toutes les œuvres

proposées doivent être admises à cette exhibition.

1° Est-ce pour favoriser la publicité et le débit de ces productions qu'on favorise ainsi, par des exhibitions périodiques, la publicité et le débit des œuvres produites par les industriels vivants ?

2° Ces exhibitions seraient-elles, au contraire, des concours de candidats élus, parmi lesquels le gouvernement choisirait pour récompenser les plus méritants ?

3° Ces expositions auraient-elles pour but de propager des améliorations artistiques qui, remarquées par les élèves, exciteraient leur émulation?

4° Une telle exhibition est-elle un déploiement fait en face de l'Europe des progrès artistiques de la nation, progrès démontrés par les ouvrages d'élites ?

5° Enfin, tout cet étalage ne serait-il point imaginé comme une de ces fortes distractions nécessaires, dit-on, dans les très-grandes villes, et aussi comme un appât offert à l'avidité d'un grand nombre de postulants, devenant ainsi dépendants des distributeurs de ces amorces jetées à la vanité, à la rivalité et à la prétention?

Avant de répondre à ces diverses questions, il convient de faire remarquer que la gloire artistique de l'Italie a éclaté sans ces expédients fastueux que nous regardons comme indispensables aujourd'hui,

et l'Italie s'en est passée, parce que là, comme ailleurs, il y a toujours un public qui prononce, public restant libre et affranchi de toute violente fascination, de tout entraînement de parti ou de coterie; libre enfin, dans l'usage du sens commun si respecté dans cette péninsule. La même observation est applicable aux écoles de Flandre, de Hollande, etc., qui, sans exposition publique, ont jeté tant d'éclat.

S'agit-il de répondre, 1° à la question relative au choix des artistes les plus méritants? On peut dire qu'il est fâcheux que tout le monde ne comprenne pas l'impossibilité de la garantie des juges chargés de prononcer sur l'excellence des œuvres, vu l'incertitude des doctrines artistiques contradictoires et se substituant les unes autres à peu près tous les quinze ans, dans nos écoles incomplètes, sans fixité, et si souvent dépendantes de la tyrannie de la mode et des fantaisies faisant la loi. L'incertitude des juges au *salon* est donc évidente.

2° S'agit-il de répondre à la question de savoir si l'exhibition annuelle doit être ouverte à tous les artistes, ou bien s'il faut faire un triage de leurs productions? Il est fort naturel de répondre que si les arts industriels sont favorisés par la publicité dans un grand local ouvert à tous les regards, les beaux-arts ne sauraient être exclus d'un tel avantage. Si,

au contraire, l'exhibition nationale est un concours à des récompenses du gouvernement, l'admission de tous n'empêcherait point le choix équitable qu'il aurait à faire.

3° Si l'exhibition a pour but la publicité des progrès et améliorations artistiques, n'est-il pas évident que, dans ce cas, le public et les artistes confondus dans ce public sont les seuls vrais juges des progrès, et que cette publicité sans restriction empêcherait le triomphe des fantaisies systématiques. En sorte que l'admission de tous les ouvrages proposés à cette exhibition serait favorable à la propagation des progrès.

4° Cette grande exhibition périodique devrait, au dire de quelques-uns, être un déploiement fait en face de l'Europe des progrès artistiques de la nation; mais on doit répondre que celle-ci contracterait un engagement difficile, puisque plusieurs fois elle peut manifester aussi sa pauvreté, et, plus d'une fois aussi, se trouver désappointée par le non assentiment des nations voisines, qui, au reste, peuvent juger, sans ce solennel étalage, l'état des arts chez les étrangers. L'admission de tous les ouvrages proposés n'empêcherait donc point de reconnaître l'état de l'art au temps de ces expositions.

5° Enfin quant au grand appareil qu'on croit devoir donner de nos jours à ce qu'on appelle le salon

de Paris, n'est-il pas évident que la surexcitation qui en résulte dans le cœur et dans l'esprit de tant de jeunes inexpérimentés est fâcheuse pour la société, puisqu'elle multiplie beaucoup trop les aspirants aventureux à une gloire et à une fortune qui ne leur échappent que trop souvent?

Au reste, chacun comprendra facilement que si l'admission au salon est un privilége, il n'y a pas un seul débutant qui n'y prétende, et que si, au contraire, chacun est libre d'exposer ses œuvres, un très-grand nombre de médiocrités s'abstiendront par crainte de paraître ridicules.

Les avantages d'une exposition privilégiée peuvent donc être contestés, puisqu'ils sont inséparables d'un grand préjudice, celui de priver de liberté les aspirants à ce privilége, qui d'ailleurs, on a pu le remarquer dans tous les temps, n'a jamais aidé à produire de chefs-d'œuvre.

On remarquera que toutes ces questions, souvent controversées, ne sont pas du ressort de la liste civile, mais bien du ministre de l'instruction publique, cette grande exhibition étant nécessairement un public enseignement.

Tout artiste aurait donc le droit de placer ses productions à cette exhibition, ayant lieu dans un local convenable, sans être assujetti à aucun contrôle que

celui qui s'exercerait au nom de la morale publique, et des convenances par le jury de l'école centrale complète des beaux-arts.

Aujourd'hui la majorité des opinions en France est pour un triage des œuvres admissibles à la grande exposition dont ces mêmes œuvres ne sauraient compromettre la dignité, mais cette susceptibilité nationale, bien louable sans doute, est-elle bien servie actuellement par l'état administratif des moyens, et est-il bien vrai que le quart, par exemple, des œuvres triées et admises aujourd'hui ne blesse point cette susceptibilité? Il importerait donc peu, si l'exposition était ce qu'elle devrait être, c'est-à-dire un moyen accordé à tous d'exhiber au public leurs œuvres et non une solennité (celle-ci devrait se manifester à part et d'une manière toute spéciale); il importerait peu, disons-nous, que le nombre des exposants fût même double par l'effet de l'admission de tous. On ne doit pas plus redouter le discrédit en fait d'arts, lorsque toutes les médiocrités apparaissent avec les belles choses, que l'on ne doit redouter le discrédit national en fait de beauté physique, puisque la vue de tant d'individus privés de cette beauté n'empêchent point de porter un jugement certain sur l'état de l'espèce chez la nation.

Personne ne se refuserait à approuver l'exclusion des ouvrages pitoyables que leurs auteurs eux-mêmes

ne manqueraient pas de retirer sur la seule invitation du jury.

La grande exhibition nationale devrait être annuelle, son local restant ouvert toute l'année. Quatre mois sont accordés à l'exhibition artistique (mars, avril, mai et juin), les huit autres mois étant accordés à l'exhibition industrielle et scientifique.

L'admission des œuvres à l'exhibition nationale est gratuite.

Tous les quatre ans le jury de l'école centrale ayant fait un triage parmi les œuvres exposées aux exhibitions précédentes, il fait un choix de productions dignes d'être acquises par l'Etat et d'être placées aux grands musées des écoles ; il ne choisit rien si rien n'est digne de ce choix.

Parmi les peintures on choisirait, pour le grand musée de l'école de peinture et conformément à son organisation, les morceaux appartenant aux spécialités suivantes : premièrement, le meilleur ou les deux meilleurs tableaux d'enseignement moral, social et religieux; deuxièmement, le meilleur en composition ; troisièmement, le meilleur en dessin ; quatrièmement, le meilleur en clair-obscur ; cinquièmement, le meilleur en coloris ; sixièmement, le meilleur quant à la touche, et ce choix serait fait, quelle que soit l'espèce d'ouvrage, soit portrait, soit

paysage, soit animaux, soit marines, fleurs, fruits, imitations dites de nature morte, etc.

Le jury pourra choisir encore à l'exhibition quelques morceaux propres à être placés dans la galerie des modèles d'exercice à l'école de peinture; le but de ces encouragements devra être les progrès et non l'ostentation. Tous ces ouvrages acquis par l'Etat seraient payés le double de leur valeur; cette valeur serait fixée par le jury.

Lorsqu'une œuvre en un des sept arts aurait été trouvée supérieure et admirable par le public et par les principaux connaisseurs nationaux et étrangers, le ministre de l'instruction publique chargerait le jury à l'école centrale d'examiner si cet ouvrage est digne d'un prix d'honneur (ce prix n'est point périodique), si le jury et le ministre sont pour l'affirmative; l'artiste recevrait ce prix en séance solennelle; il consisterait en une somme cinq fois plus grande que celle de la valeur de l'ouvrage. Si cet ouvrage couronné n'a point été vendu, il sera acquis par l'Etat, qui le paiera ensuite le prix de sa valeur.

Ce sera sur des partitions et des représentations que ce prix d'honneur sera accordé aux compositeurs, aux mimes et aux gymnastes.

RÉCAPITULATION.

1re Section. — Les beaux-arts sont des lumières célestes descendues au milieu des sociétés ; ces lumières doivent réfléchir dans les cœurs la beauté de Dieu.

2e Section. — Les beaux-arts révèlent à toutes les intelligences le principe éternel d'où émane la loi du beau ou de la perfection ; ils entretiennent donc et excitent en nos cœurs l'amour de Dieu, qui est le centre de ce beau parfait.

3e Section. — L'enseignement apporté par les beaux-arts est nécessaire pour le complément de notre espèce, leur puissance démontrant d'ailleurs qu'il importe de les reconnaître et de les cultiver comme un précieux moyen social.

L'industrie est distincte des beaux-arts, quoique soumise à leur influence.

4e Section. — Les arts devant manifester constamment le beau, ils doivent, par leurs productions,

concourir à l'amélioration des mœurs; les mœurs doivent donc être soumises aux beaux-arts.

5e SECTION. — Honorable est la mission de l'artiste, puisqu'il conserve comme en un sanctuaire le feu sacré du beau, et puisque toutes ses productions, quelles qu'elles soient, sont des exemples sensibles et attrayants, ainsi que des démonstrations frappantes du principe de ce beau. Ces démonstrations rendent d'ailleurs comme visible à notre intelligence notre âme immortelle sympathisant pour ce beau. Le soi-disant artiste qui emploierait l'attrait de ses fictions à enseigner le vice et à faire goûter la laideur, trahirait son art et la société; il insulterait à Dieu et ferait obstacle aux progrès de l'humanité.

C'est donc parce qu'ils ignorent et qu'on nous laisse ignorer à tous, dans notre éducation, l'importance sociale des beaux-arts, que tant d'élèves prétendent sans préparation morale à y exceller.

6e SECTION. — La plus grande difficulté pour les artistes, ce n'est pas d'étonner par de piquantes fictions, par des combinaisons saisissantes et par une hardie et savante exécution, c'est d'être toujours instructifs en ne produisant que des leçons du beau; c'est de plaire, de charmer en perfectionnant notre esprit et nos sens; c'est enfin de rester constamment artistes. De quoi peut donc se glorifier un poète,

un peintre, etc., de talent, si, de son œuvre et de sa belle exécution, il ne résulte aucune morale, aucune sociale utilité ?

7ᵉ Section. — Quant à l'art, il est incorruptible : ce sont les artistes et leurs productions, ce n'est jamais l'art qui apporte la corruption, qui amène la décadence ; enfin ce sont les artistes qui progressent ou qui rétrogradent. L'art étant *un* comme la vertu, il n'est pas plus corruptible que la vertu.

8ᵉ Section. — Point d'initiation aux beaux-arts sans l'initiation au principe éternel et générateur du beau. Le beau archétype résidant en Dieu, ce n'est qu'un reflet de ce beau que les arts peuvent exposer comme un enseignement ; et cet enseignement est toujours bien compris, parce que l'idée et le sentiment de la beauté et de la laideur, comme l'idée et le sentiment du bien et du mal, sont les mêmes sur toute la terre.

Le principe d'où émane la loi du beau, c'est l'unité : les philosophes de l'antiquité avaient reconnu et consacré cette vérité. Qui dit *un*, dit complet et non double.

L'homme perçoit par ses sens et par son intelligence ; or si cette perception est rendue difficile par la duplicité dans les choses qui sont à apercevoir, il ne peut en résulter le plaisir de la beauté. Le tout n'est donc point l'unité.

9e Section. — Les sens reconnaissent et éprouvent, par l'effet de l'unité, le beau sensible; ce beau sensible est ou optique, ou acoustique, etc.

10e Section. — L'intelligence reconnaît et éprouve, par l'effet de l'unité, le beau intellectuel, qui est le bon, le convenable, etc.

Souvent, lorsqu'il y a absence ou presque absence de beau sensible, la présence du beau intellectuel vient faire compensation.

Le propre des beaux-arts, c'est de rendre très-évident et très-attrayant le principe divin de l'unité. Ce principe ne saurait être favorable au complément d'une mauvaise action, puisque l'unité de celle-ci est une monstrueuse corruption de l'unité constituant le caractère ou l'excellence de l'état social de l'humanité.

L'harmonie et l'amour fraternel prêchés, au milieu des hommes, par le Christ, sont l'œuvre du principe tout divin de l'unité, ou l'œuvre de l'Esprit-Saint; l'unité antagoniste de la duplicité est l'œuvre de l'esprit du mal.

Etudier le beau dans les œuvres de Dieu et en enseigner le secret, c'est étudier et enseigner la vertu.

11e Section. — La variété ne saurait être le principe constitutif du beau général dans un tout, puis-

que c'est toujours la convenance ou la beauté intellectuelle (ou pour l'esprit) qui prescrit la quantité de variétés nécessaires au caractère, au mode, ou à l'unité de ce tout.

12e SECTION. — Les oppositions ou contrastes, imaginés pour faire ressortir le caractère des choses, en détruisent souvent l'unité, étant elles-mêmes des unités disputant avec la dominante.

13e SECTION. — Puisque le beau comprend la convenance et par conséquent le bon, il comprend nécessairement le vrai; ainsi il ne saurait y avoir de beauté dans une production sans la vérité.

Il y a deux espèces de vérités dans l'art : 1° la vérité dans la composition et la construction du sujet, ou des objets; 2° la vérité, la justesse de représentation ou fiction de ce sujet, ou des objets.

Un portrait excellent est l'œuvre d'un peintre excellent.

14e SECTION. — Les beaux-arts sont au nombre de sept : la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poésie, la Musique, la Mimique et la Gymnastique.

Les rapports qui existent entre les beaux-arts en font un tout dont l'unité est inconstestable.

L'expression *beaux-arts* (on les appelle aussi arts bellissimes) est convenable, puisqu'elle implique l'idée du *beau*, qui est le but de ces mêmes arts :

de là encore le mot artistique, différant du mot artiel, lequel ne s'applique qu'aux arts industriels.

15e Section. — Les beaux-arts sont nés du besoin de rendre vénérables, par l'effet d'une belle conformation, les signes nécessaires à l'enseignement des principes sociaux et religieux, principes et signes intelligibles aux initiés, et imposant aux profanes.

16e Section. — La peinture, par les fictions de ses couleurs apposées sur une superficie plate, offre des tableaux du beau; ses couleurs sont sans relief; mais elles simulent le relief des corps et aussi leurs distances. L'imitation n'est que le moyen de la peinture; son but, c'est la beauté.

La peinture, plus que les autres arts, fournit des exemples persuasifs du divin principe de l'unité.

La peinture est constituée de cinq grandes conditions, la composition, le dessin, le clair-obscur, le coloris et la touche. Ces cinq grandes conditions doivent offrir la vérité et la beauté : la vérité de représentation s'obtient à l'aide du contrôle positif de la géométrie; et la beauté s'obtient à l'aide du principe de l'unité. (Les moyens pratiques du contrôle positif de la géométrie, moyens connus dans l'antiquité, puis délaissés depuis trois siècles, sont retrouvés.)

17e Section. — La sculpture manifeste aussi le

beau, non comme la peinture, par l'apparence des formes des objets, mais par la reproduction positive et palpable de ces mêmes formes.

Dans l'art de la sculpture, la statuaire doit manifester le beau sous tous les aspects de la figure; et comme le positif évident de l'image a une grande puissance, il faut que cette image si durable, par le marbre et l'airain, montre à tous les yeux, non les pauvretés et les misères du corps de l'homme, mais bien sa dignité, et de là, le *beau* moral qui est la fin de l'art.

18e SECTION. — Les moindre créations de l'architecture ont une signification : elles offrent non seulement la beauté optique, mais elles sont des exemples permanents de la convenance ou du bon, de l'ordre, de la grandeur et de tout ce qui constitue le beau intellectuel ou pour l'esprit, enfin les belles proportions exposées constamment aux yeux des peuples par l'architecture sont des leçons éloquentestrès-pro pres à améliorer la condition sociale de l'humanité.

19e SECTION. — La poésie embrasse dans son éloquence versifiée tout l'univers : placée au centre des autres arts, elle semble leur rappeler les leçons divines et sociales qu'ils ont mission d'enseigner. Ainsi, non seulement la poésie est nécessairement un des beaux-arts, mais elle semble devoir leur donner le ton. C'est la poésie qui substante la mimique;

elle alimente la musique et dirige la gymnastique.

20e SECTION. — Par la musique, nous excitons notre sympathie; par l'expression de la voix humaine, nous dirigeons cette sympathie, soit que la voix se fasse entendre seule, soit qu'elle nous parvienne dans des concerts images de la grande coopération et de l'harmonie sociale.

La musique est le guide de la mimique et de la poésie dans les artifices de la déclamation.

La musique est aussi l'auxiliaire de la gymnastique; enfin, sa mesure, ses accords et ses modes servent de loi et d'exemples à tous les autres arts.

La musique trouve un aide dans les instruments plus au moins imitateurs de la voix humaine et de ses divers caractères.

21e SECTION. — Ce que peint la poésie par la beauté de ses paroles, la mimique le met en action réelle et positive; le mime est sur la scène l'homme lui-même en passion et agissant comme l'a décrit le poète; mais les leçons scéniques de morale, l'acteur les donne avec des gestes et un accent de vérité qui, lui étant propre, les font pénétrer, par cet accent naturel, jusqu'au fond des cœurs.

La mimique, qui peut emprunter des leçons à la gymnastique, lui en offre elle-même de très-utiles, que celle-ci sait mettre à contribution.

22e Section. — La gymnastique, art conservateur de l'excellence et de la dignité corporelle de l'homme, sait aussi, en enseignant le beau par les danses, les marches et les exercices se rapportant aux plus grands comme aux plus subtiles actes corporels, rappeler à l'espèce humaine sa divine origine. Ce bel art initie aussi aux leçons philosophiques du beau. C'était dans leurs gymases que les Grecs enseignaient la grande question du beau et toutes les leçons fondamentales de l'art. Ces leçons de l'artiste gymnaste favorisent donc, dans tous les temps, l'aptitude des cœurs aux grands dévouements que peuvent réaliser les facultés du corps perfectionné par l'art si puissant de la gymnastique. Plusieurs autres arts interrogent la gymnastique, et ses leçons leur apportent toujours un grand profit.

23e Section. —Chaque production artistique doit avoir son mode déterminé. Il y a cinq modes principaux : le phrygien, le dorien, le lydien, l'ionien et le lesbien. L'association d'un mode quelconque au mode adopté, produit un mode mixte ou composé, et ces modes composés avaient, chez les anciens, leur dénomination distincte.

24e Section. — L'invention, la disposition, l'originalité, la clarté, etc., sont les moyens constitutifs d'une composition.



La composition est l'art de constituer un sujet artistique, soit en se servant d'une idée générale que l'on détermine à l'aide d'individualités ou d'individus propres à cette fin ou à ce sujet, et qu'on a su se procurer tels, soit en découvrant une individualité ou un individu qui serait le principe d'un sujet heureux qu'il ne s'agirait plus que de féconder ou de compléter. On réussit plus efficacement en saisissant, à la vue d'un individu très-significatif, l'occasion d'un sujet de tableau, de statue, de poëme, etc., individu rentrant de plus dans un mode déterminé, qu'en cherchant des modèles pour un sujet qui, quoique beau dans la pensée de l'artiste, n'y existe pas moins vague et plus ou moins incertain; l'un se présente positif et nous saisit par ses seules indications, lesquelles peuvent être nombreuses; l'autre laisse trop le positif à réaliser.

L'artiste doit toujours être soi, en se conformant aux règles du beau qu'il lui faut respecter dans la disposition, laquelle doit offrir, par son unité, la convenance, la clarté, et doit, par conséquent, être débarrassée de toute équivoque qui serait une laideur.

25e Section. — L'imagination, l'inspiration, ainsi que le spiritualisme et le grandiose prescrits par l'esthétique, et, de plus, le sentiment, peuvent égarer l'artiste privé du contrôle de la science. Ces con-

ditions de l'art sont loin de suffire pour former de grands artistes; aussi est-ce pour cela qu'ils sont peu nombreux. Quant à la science, c'est elle qui alimente, qui soutient et dirige le génie.

26e Section. — Il n'y a de vrai dans l'art que ce qui y est vraisemblable.

27e Section. — Le nu artistique est une chose fort différente des nudités : avec les nudités il est possible de produire l'indécence et même des obscénités; mais le nu artistique ne produira jamais ces choses. Ce n'est pas, comme certains artistes veulent le faire entendre, parce que le nu est hors de nos mœurs qu'on le délaisse dans les arts : si on le délaisse, c'est parce qu'il est trop difficile.

28e Section. — Un individu modèle n'est pas la nature, et l'artiste qui a recours à cet individu doit le soumettre à l'art; il doit en perfectionner les proportions sans sortir, pour arriver au sujet qu'il se propose, du canon généralitaire, où sont tracées et cotées les proportions constituant le possible dans l'espèce, et c'est l'espèce humaine en général, et non une espèce particulière quelconque que ce canon régulateur rappelle aux yeux et à l'esprit de l'artiste. C'est la géométrie, ce n'est pas la fantaisie, qui doit opérer proportionnellement les changements améliorateurs reconnus nécessaires par la sagacité

savante de l'artiste, celui-ci ayant de plus à sa disposition le canon de caractère, canon sur lequel le possible ou le positif de caractère est déterminé, et que ne doivent pas trop dépasser les élans de l'imagination.

La carnation individuelle est soumise à des procédés analogues d'embellissements.

C'est l'heureux mouvement ou la belle et convenable disposition des parties, les proportions ayant été améliorées, qui constitue la grâce, nom que l'on donne à tant de choses, mais qui est emprunté à la figure humaine, et qui, sur celle-ci, s'explique par les mots : *mouvements de la beauté.*

29ᵉ SECTION. — L'exécution dans toute œuvre d'art doit être belle, mais la beauté de l'exécution n'étant qu'une unité secondaire dans l'unité principale de tout l'ouvrage, l'artiste possédant heureusement cette condition de belle exécution, ne doit point en faire parade et la laisser trop dominer ; ce serait corrompre le caractère de l'art, l'accessoire ne devant jamais, par sa duplicité, altérer l'unité de l'ensemble artistique. (La question du *fini* est rarement bien comprise. Voir la section 29.) Un artiste visant trop au métier, et y étalant même de la bizarrerie, se met au-dessous de l'artisan.

30ᵉ SECTION. — L'éducation des modernes laisse en évidence une grande lacune, c'est le manque

de l'école sociale des beaux-arts, et conséquemment de ce qu'on doit exiger de toute œuvre d'artiste. Un ministre, même étranger à cette instruction, se trouve-t-il en présence d'une question administrative d'art, il lui faut interroger les artistes; ceux-ci ne lui répondent que trop souvent avec désir de servir leurs intérêts. Veut-il s'éclairer en s'adressant aux institutions artistiques, il n'y trouve encore que des artistes et aucun code artistique. D'où viennent donc ces lacunes? De ce que dans nos colléges on reste silencieux sur ces mêmes questions, qui ne comprendraient cependant que la théorie et la philosophie artistique, et que la place est libre aux bavardages prétentieux et dénués de sincérité.

31e SECTION. — Une réponse intéressée a été faite par les professeurs, presque tous offrant leurs écoles ou ateliers à des élèves, lorsque, consultés par le gouvernement, ils ont dit : Puisqu'il est important de conserver les saines doctrines artistiques, nous proposons l'institution d'une académie conservatrice. Plus tard, ces académiciens ont dit : Puisque, dans l'enseignement des beaux-arts, la partie pratique, qui est fort importante, exige de longs détails de professorat, c'est moins dans l'académie que dans nos écoles particulières qu'une telle pratique doit être enseignée, l'examen des hautes questions des arts devant être réservé à l'Académie.

L'Université reste donc aujourd'hui incomplète ou incompétente sur ce point, et semble, par ce fait, se reconnaître incapable. Étrange abnégation! Elle n'aurait cependant qu'à appeler dans son sein des capacités artistes ou non artistes, et l'unité de l'instruction publique serait rétablie. C'est ainsi que, dans l'antiquité, les philosophes, les savants et les professeurs artistes enseignaient l'art tout entier dans les gymnases.

L'institution française artistique à Rome exige de grandes réformes : elle ne devrait être qu'un riche musée artistique de la nation Française.

32e, 33e, 34e, 35e, 36e, 37e, 38e, 39e, 40e SECTION. — La véritable cause du pauvre état des beaux-arts en Europe, provenant du vice et de la pauvreté de nos institutions artistiques, une école complète à Paris, ville centrale, est nécessaire, et il ne s'agit pas ici d'une amélioration ordinaire; il s'agit de fonder un des plus grands établissements sociaux, il s'agit d'un foyer éclatant ou d'un phare dont la lumière rayonne sur la civilisation du monde; l'ensemble des palais du Louvre et des Tuileries peut donner une idée de la réunion qu'on ferait en un seul local des sept écoles artistiques réunies.

L'étendue de ces bâtiments n'est pas trop vaste pour l'immense et glorieux objet qu'on se propose; c'est donc ainsi que se trouveraient réunies ces éco-

les, qui toutes ont besoin l'une de l'autre. Le musée de l'école de peinture, lequel doit être en même temps un musée national, utile au public, le musée de l'école de sculpture, déjà si riche en antique et le musée si important des costumes, musée n'existant nulle part en Europe, doivent être complétés, à l'avenir, et ont besoin d'un local proportionné à leur destination.

Au milieu du grand espace qu'entourent ces édifices, s'élèverait et dominerait magnifiquement le grand théâtre des arts: on l'appelle aujourd'hui l'Opéra. Un ensemble aussi imposant attirerait dans la capitale de la France, un nombre considérable d'étrangers, s'empressant d'y venir puiser la véritable et complète instruction artistique.

41e Section. — Des écoles sous-centrales secondaires, au nombre de sept, seraient instituées dans certaines villes; d'autres écoles artistiques moins complètes, au chef-lieu de chaque département, seraient, ainsi que les sous-centrales, organisées d'après l'école centrale modèle.

42e Section. — Enfin la grande exhibition nationale des ouvrages produits par les artistes vivants, aurait lieu dans le vaste et beau local, depuis si longtemps attendu et destiné à l'exposition générale des produits industriels et des produits artistiques.

Quatre mois seraient affectés à l'exposition des œuvres artistiques.

Cette exhibition nationale devrait être ouverte à tous les artistes, soumis seulement aux décisions d'un jury offrant de vraies garanties, et n'excluant que les productions ou contraires aux mœurs ou véritablement indignes d'être exposées au public.

Sans un jury donnant de vraies garanties, un concours est une inutilité, si non un danger.

Un prix d'honneur (il n'est point périodique) sera donné à l'auteur dé tout ouvrage artistique reconnu excellent.

La grande exhibition étant un enseignement, elle ne relève que de l'instruction publique.

Artistes! que chacune de vos productions soient un moral enseignement apporté à l'humanité et un religieux hommage rendu à l'excellence de Dieu!

Noble France! ô ma patrie, puisses-tu devenir le centre rayonnant des beaux-arts, ces lumières nécessaires des belles mœurs et de la civilisation!

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

SECTION XXI.

SECTION XXII.

SECTION XXIII.

SECTION XXIV.

SECTION XXV.

SECTION XXVI.

SECTION XXVII.

SECTION XXVIII.

SECTION XXIX.

SECTION XXX.

SECTION XXXI.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imp. de Pommeret et Moreau, 17, quai des Augustins.

ÉNIGMES HISTORIQUES, ou Petit Musée classique, présentant par tableaux les principaux événements de l'histoire générale, par Lévi, 1 vol. in-18. 1 fr. 30 c.

Par 13/12 exemplaires. 12 fr.

TENUE DES LIVRES (Manuel pratique de la) en partie double, par Ravier, in-8 br. 5 fr.

Cette méthode est précédée d'un Essai sur le droit commercial, et suivie d'un Dictionnaire des termes du commerce.

Par 13/12 exemplaires. 42 fr.

DE LA **PROPOSITION** GRAMMATICALE, ou *Analyse logique de la langue française*, par Boniface; brochure. 1 fr.

Par 13/12 exemplaires. 8 fr.

L'INDICATEUR DE LA JEUNESSE, par M. Dumoulin, ex-directeur de l'École modèle de la Dordogne, divisé en cinq parties. In-12. Prix de chaque partie : 75 c.

1re partie, Alphabet.
2e partie, Lecture courante, 96 leçons.
3e partie, Lecture en 113 leçons.
4e partie, Lecture en 129 leçons.
5e partie, Lecture en 152 leçons.

Par 13/12 exemplaires. 5 fr. 50 c.

ANNALES DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS, 18 vol. in-8; figures; plans et cartes. 75 fr.

Tous les ans il paraît un volume des travaux de ladite société qui coûte 3 fr.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DU THÉATRE FRANÇAIS du premier et du deuxième ordre, contenant toutes les pièces restées au théâtre; 67 vol. in-12 br.; jolie édit. Nicolle; au lieu de 300 fr. 67 fr.

OEUVRES de M. le comte de SÉGUR, 35 vol. in-8 br. et atlas in-4; au lieu de 300 fr. 100 fr.

C'est l'exemplaire le plus complet qui existe.

ÉBAUCHES D'UN ESSAI sur les Notions radicales, par Ad. Pichard, 2 vol. in-8 br. avec planches. 15 fr.

Ouvrage utile à toutes les personnes qui s'occupent des hautes sciences.

HISTOIRE DE LA LIGUE sous les règnes de Henri III et Henri IV, ou Quinze Années de l'Histoire de France, par Victor de Chalembert, 2 vol. in-8 br. 12 fr.

HISTOIRE DU MOYEN-AGE, depuis les Croisades, de 1095 à 1453, par Laponneraye, avec 20 gravures, 4 vol. in-8. 15 fr.

QUESTIONS HISTORIQUES. Cours d'histoire professé à la Faculté des Lettres, par Ch. Lenormant, membre de l'Institut, 2 vol. in-18 br. 8 fr.

LES VEILLÉES DE LA CHAUMIÈRE ET DE L'ATELIER, par Audeley, in-18 br. 2 fr.

DISCUSSION AMICALE avec le Protestantisme, par l'abbé Lacoste, in-8 br. 6 fr.

LA RELIGION depuis Adam jusqu'à la fin du monde, etc., par l'abbé Bernard, 2 vol. in-8 br. 10 fr.

ÉPIGRAMMES CONTRE MARTIAL, ou les Mille et une Drôleries, Sottises, etc., de ses traducteurs, par un ami de Martial, in-8. 3 fr.

POÈME LYRIQUE ET DRAMATIQUE, par M. Pezzani. 1 beau vol. gr. in-8, br. 10 fr.

ÉBAUCHE D'UN ESSAI SUR LES NOTIONS RADICALES, par Pichard. 2 vol. in-8, br. 15 fr.

Nota. — **M. Éloi JOHANNEAU** a laissé en mourant *des travaux manuscrits du plus grand intérêt*, sur 1° les *Religions*, *Croyances* et *Superstitions*; 2° sur l'*Histoire naturelle*; 3° sur la *Linguistique*; 4° sur l'*Archéologie*; 5° sur la *Géographie*; 6° sur la *Littérature*; 7° sur l'*Égypte*; et 8° des matériaux rassemblés pour une nouvelle édition de *Rabelais*, une *Glossolomie générale et particulière* pour apprendre un grand nombre de langues.

Tous ces manuscrits *ont été acquis par la famille qui désire les céder, ainsi qu'une Collection de* médailles très-rares.

Ces manuscrits sont tous écrits sur des petits papiers.

M. Henry DUVAL, auteur du bel Atlas universel des sciences, nous a laissé également un manuscrit intitulé :

DICTIONNAIRE BIBLIOGRAPHIQUE DU THEATRE, depuis Jodelle jusqu'à nos jours, comprenant toutes les pièces de théâtre avec l'indication du nom des auteurs.

Ce manuscrit, très-proprement écrit sur des cartes, formant environ 25 à 26,000 articles, le tout dans un ordre parfait.

Ce travail ne peut être acheté que pour une bibliothèque nationale pour être consulté.

Paris. — Imp. de Pommeret et Moreau, 17, q. des August

